Nuevas Estrategias Alegóricas

José Luis Brea

Nuevas estrategias alegóricas
José Luis Brea

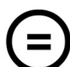
Redactado 1989-90

Primera edición como libro impreso, 1991
Editorial TECNOS, Madrid. Colección Metrópolis
ISBN 84-309-2000-5

La presente edición en formato PDF se publica como copia de autor para descarga libre
joseluisbrea.net/ediciones_cc/nea.pdf










INDICE

NEO BARROCO (INTRODUCCIÓN)

> "*Y, en la medida en que esta pasión no quedó limitada al período del barroco, se presta especialmente a la identificación inequívoca de rasgos barrocos en períodos posteriores*"[1]

Por todas partes -el barroco vuelve.

Pero, ¿acaso no es lo propio del barroco retornar siempre, retornar *por sistema*, por *espontaneidad* de sistema?

De la filmografía de Peter Greenaway o Derek Jarman a la obra ocultacionista de Niek Kemps, del postminimalismo de Michael Nyman a la metafórica sobreabundancia de Jeff Koons, de la saturada ampulosidad del revisitado Concierto carpenteriano a la sobria complejidad de los montajes de Reinhard Mucha o de los trabajos alegóricos de Rodney Graham... Y ahora, la avalancha de elaboraciones ensayísticas dirigidas a ayudar a pensar hasta nuestra actualidad en términos barrocos: de Omar Calabrese[2] a Guy Scarpetta[3], de Gilles Deleuze[4] a Massimo Cacciari[5], de Cristine Buci-Glucksman[6] a Christian Leigh[7]:

Por todas partes el barroco vuelve. Pero su forma específica resiste el forzamiento de analogías estrictas. Es otro barroco, otra economía -incluso- del retorno, regulada no ya por la repetición pura -ni siquiera la de la *varianza*- sino por el desvío, por el accidente, por la anomalía, por la fugitiva deriva. Un barroco cuya matemática se extiende sin duda por las inflexiones de la catástrofe, un barroco cuyas curvas seguramente recorren trayectorias más parecidas a las siete singularidades thomianas que a los perfectos ciclos newtonianos.

Es *otro* barroco -porque aun siendo siempre el barroco la topología de un retornar (memoria y comunicación serían sus potencias, las armas de su escudo), el de lo que hoy en

---

[1] Walter Benjamin, *Origen del Drama Barroco Alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 227.
[2] Omar Calabrese. *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid 1989.
[3] Guy Scarpetta. *L'artifice*. Grasset. Paris 1988.
[4] Gilles Deleuze. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Minuit. Paris, 1988.
[5] Massimo Cacciari. *Drama y Duelo*. Ed. Tecnos. Madrid, 1989.
[6] Cristine Buci-Gluksman. *La folie du voir. De l'estetique baroque*. Ed Galilée. Paris 1986.
[7] Christian Leigh. *A silent Baroque*. Taddaus-Ropac Gallery. Salzsburg, 1989.

él vuelve tiene ya para siempre el nombre no de su memoria, sino el de su condena al extravío –el *de lo otro*.

Otro es dicho -allo agorenei-, en este barroco ya sin cielos ni tragedia, ya sin aquella monumental grandiosidad que adornara el teatro del mundo ni la nostalgia siquiera de haberla (nunca la tuvo, sino como espejismo) perdido.

Fugacidad y certidumbre en ella, sueño sin salida (sueño de un sueño) y certidumbre en él, es éste nuestro un barroco que a cualesquiera contrarreformas se niega a rendir más homenaje que el de la duda, que el de la insuficiencia de todo saber y decir -incluido el suyo propio, que en la duda podría hacer trono secreta u oportunistamente despótico, lúgubre ideología dominante.

Por allí, otra vez, recordar pura y simplemente que en esa insuficiencia lo que se dice es siempre *otro*, *alegoría*.

Término que, retomando una tradición oscilante, empleamos "*acentuando el sentido habitual de la palabra en la dirección indicada por Walter Benjamin en su escrito sobre el drama barroco*" para designar "*no tanto al discurso que expresa una verdad conceptual a través de un sistema de símbolos dotados de retornos codificados y tendencialmente unívocos, sino, sobre todo, a aquél discurso que es de verdad conscientemente excéntrico con respecto a lo que quiere decir, en cuanto no logra decirlo completamente o directamente no logra "acertar", dar en el blanco, como [si fuera el suyo] un blanco que [siempre] se escamotea*"[8], para mejor decirlo, con la voz de otro.

Conciencia de incompletud o insuficiencia en el decir que posiciona en volátil filo al que habla -no menos que a lo que dice. Y, así, siendo lo que llamamos *barroco* una cierta conciencia de la insuficiencia del discurso que se traduce en su empleo alegórico -y es su forma general entonces la determinante de una economía específica de la representación-, no es menos una certeza pareja de la inconsistencia dolorosa del ser que de ese hablar toma -volátil, nuevamente- sustancia. Para allí reconocer su aventura próxima a todos los otros episodios en que, como el romántico, lo moderno ha tomado muy *en serio* su reverso, su *zona de sombra*, la noche de su indepurable dificultad.

Barroco es así, y para nosotros, una cierta generalizada forma -la alegórica- de empleo del discurso y una cierta generalizada forma -la inentusiasta, aquella en que el lenguaje se habita sin creencia, como lugar al mismo tiempo inevitable e insuficiente- de posicionarse el sujeto a partir de ella, en ella.

Quizás proliferarán en breve plazo una multiplicidad de discursos que buscarán atravesar otros alumbramientos de nuestro neobarroco -y es probable que lo hagan con otro éxito, organizando mejor su *vulgata*, localizando *tópicos* más sencillos, más fácilmente caracterizables: la opulencia de las sociedades de la comunicación, la saturación de las escenas del discurso, la multiplicación de las estrategias de simulación, el triunfo del artificio,

---

[8] Gianni Vattimo. *El Sujeto y la Máscara*. Ed. Península. Madrid, 1979.

la cultura del hiperconsumo y la sobreabundancia, el mismo desvanecimiento de una perspectiva temporalizada -el fin de la historia, dicen- de nuestro existir ... En todo caso, bienvenidas, por anticipado, sus iluminaciones.

Pero nosotros hemos querido centrar las nuestras en el aspecto que nos parece más crucial, más esencial: la forma misma del procedimiento alegórico. Siguiendo en ello la senda que, abierta, como se ha dicho, por Benjamin[9] y profundizada por Peter Bürguer[10] como clave para una teoría de la vanguardia, extendemos en la dirección retomada recientemente para el análisis del arte más actual por Craig Owens[11] y Benjamin Buchloch[12]. Negándonos, más allá, a cualesquiera interesadas concesiones al asentamiento del lugar común: que de ellas sólo triste extravío y prematura muerte por pérdida de intensidad de la idea-fuerza se seguiría, cuando se habla de un sistema que antes que nada es precisamente resistencia al lugar común, permanente indagación de las *líneas de fuga*.

Quede en todo caso claro que nuestra referencia al barroco carece de toda pretensión de establecer paralelismos con un período histórico -más o menos- fechable y -más o menos- localizable. Siendo la nuestra no otra que la de perseguir, sin desenredar -pues es el arabesco recorrido y no lo que se agota a su cabo lo que interesa-, un cierto hilo de Ariadna: que si nos conduce todavía a postular -a la manera de un D'Ors- una especie de subterráneo *continuum* del barroco más allá de sus localizaciones historiográficas es esta vez en base a la certidumbre de destino que concierne a los sistemas de la representación -o, digamos sin ambages, a la *cultura*- cuando coquetean con la proximidad de su muerte entrópica –manteniéndola, en todo caso, a una lejanía siempre aplazada, insuperable en su infinitesimidad- o el reconocimiento de su impotencia frente a la suerte que el despliegue en la temporalidad les asegura.

Hilo que, insistimos, hemos situado en el procedimiento alegórico -en una aproximación, por tanto, básicamente textual (intertextual, tropológica, habría que decir) a la significación del barroco: desechando, o considerando secundarias, más bien, otras tipificaciones provenientes de los análisis de, por ejemplo, su arquitectura o su plástica -pues ambas poseían (como las actuales, en lo que (nos) interesan) un carácter frenéticamente *textual*, diríamos.

No cabe considerar casual el que los dos grandes sistemas de la clausura de la representación -el de Hegel[13] por la fuerza de la idea, el de Borges[14] por la estructura de la

---

[9] Walter Benjamin. Op. cit.

[10] Peter Burguer. Teoria de la Vanguardia. Ed. Península. Madrid, 1987.

[11] Craig Owens. *The allegorical impulse: toward a theory of POstmodernism*. in *Art after Modernism: rethinking representation*. Tne New Museum. New York, 1984

[12] Benjamin Buchloch. *Allegorical Procedures: Appropiation and Montage in Contemporary Art*. Artforum, New York, Septiembre 1982.

[13] G.H.F. Hegel. *Lecciones de Estética*. Ed. Península. Madrid, 1989.

[14] Jorge Luis Borges. *Otras Inquisiciones*. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

narración- repugnaran tan violentamente la alegoría: el uno por considerarla "fea" donde no ineficiente, el otro por "inevitable", por estimarla la forma universal de todo texto.

No coincidiendo en ello -ni con el Heidegger[15] que igualmente la reconoce como forma asimismo universal del arte- saludamos en la alegoría esa *selvática* fuerza de quebrantamiento del espacio de la representación que -diríamos, con deje rilkeano- mantiene el mundo en lo abierto, otorgando al arte misión, al recordar siempre esa ventaja que la espontaneidad productiva, creciente, de la naturaleza ostenta frente a la vileza insuficiente y torpe de la representación.

Allí, la alegoría se nos revela con la revulsiva virulencia que Baudelaire o Benjamin le reconocieron, como potencia de deslizamiento y metamorfosis perpetua del (discurso y, por tanto, del) mundo -como eje en que el discurso se dilucida como forma al cabo del ser, de la naturaleza, como expresión o efecto mismo de aquella espontaneidad productiva que, si no le es dado *representar*, si, tal vez, puede a su través dejar intuir, al menos sospechar la *efectividad* de su *ocurrir*.

Cabe, de cualquier forma, decir que si hemos perseguido ese delgado hilo sólo en el campo de la creación plástica contemporánea -como conviene, en espirales concéntricas, sobrevolando una y otra vez los, probablemente, mismos parajes, aun a diferentes alturas- no es porque no estemos seguros de su presencia e importancia en otros campos -aquí, y aun sólo por encima, hemos mencionado música, literatura, cine, ...- sino ciertos de que el de la *visualidad* es uno que posee una eficacia específica -recorrida en todo Barroco: recuérdese su definición lacaniana[16] o los recientes trabajos del seminario Foster[17] en la DAF- para decir lo que decir no cabe -probablemente lo que se enuncia como no dicho desde el otro lado de la escritura, del significante no sometido al estricto orden del *logos*- pudiendo, tal vez, mostrarlo, exponerlo, exhibirlo -*acontecerlo* (si usar tal término pudiera considerarse lícito).

Y recordado esto, tal vez convendría ya callar. O, quizás mejor, continuar indefinida, aunque incrédulamente, *ensayando* (ese oscuro e insuficiente destino de la cultura que el Lukács joven presintiera, recorrido por un indefinible dolor), *escribiendo*.

Pero, eso sí, sólo despues de haber advertido -como hizo Derrida al recordar la promesa cezanniana-: *"et je vous laisse maintenant avec quelqu'un qui vient et prononce, ce n'est pas moi: "Je m'intéresse à l'idiome en peinture""*[18].

---

[15] Martin Heidegger. *El origen de la obra de arte*. in *Arte y Poesía*. FCE. Méjico, 1985.

[16] "*Le baroque, c'est la régulation de l'âme par la scopie corporelle*". Jacques Lacan. *Le Seminaire, Livre xx. Encore*. Seuil. Paris, 1975.

[17] Hal Foster, ed. *Vision and Visuality*. Dia Art Foundation. New York, 1988.

[18] Jacques Derrida. *La verité en Peinture*. Flammarion. Paris, 1982.

LIBRO PRIMERO: NUEVAS ESTRATEGIAS ALEGÓRICAS

RELEYENDO "EL ACTO CREATIVO". (POR UN "*ESCRIBISMO* ILUMINADOR)

Para todos ustedes se habrá hecho evidente que el título de esta primera lección[19] posee un doble referente. El primero de ellos "filtra", por así decir, al segundo, le abarca.

Quiero decir, antes que nada, que si esto ocurre así no es sólo por propia decisión. De alguna manera -que sólo más adelante llegará el momento de analizar- es propio de nuestra condición, de nuestra circunstancia epocal, el que sólo nos sea dado hablar un poco así: redoblando el referente directo de nuestro discurso con la oblicua evocación, en otro uso del lenguaje (que los lógicos denominarían *mención*), de una segunda significancia -que en algunos casos, como el presente, atravesará precisamente la rememoración histórica de los usos que la tradición pueda haber realizado de él.

Llamaríamos a esta especie de "condena a la significancia abierta" -y más adelante entraremos en su análisis, puesto que sobre ello precisamente habrán de versar este conjunto de lecciones-, al empleo alegórico de los lenguajes, nuestra circunstancia neobarroca, reflejo de nuestra posición, de nuestra suerte o destino, en el discurso como escena de complejidad siempre creciente.

En nuestro caso, en efecto, al hablar de "el acto creativo" parece evidente que, a más de referirnos a la realidad misma -ese *poco de realidad*, si ustedes quieren- del hecho creador, nuestra reflexión tendrá asimismo por objeto primero la conocida intervención de Marcel Duchamp en la sesión de la American Federation of Arts dedicada precisamente al análisis de "el acto creativo"[20], en Houston, Texas, intervención acabada de redactar casi con toda seguridad el 14 de Marzo de 1957, leída en los primeros días de Abril y posteriormente publicada en el número 4 de *Art News*, aparecido durante aquel verano.

Naturalmente, la evidencia de que al enunciar una "Relectura de "El Acto Creativo"" nos referimos no sólo a la realidad efectiva de un tipo específico de *acontecimiento*, sino

---

[19] Primera de las cinco que, agrupadas bajo el mismo título global de "Nuevas Estrategias Alegóricas", desarrollé a lo largo del curso 89/90 en el Instituto de Estética de Madrid. Me ha parecido oportuno conservar en esta primera parte su estructura *lectiva* precisamente por explorar la tensión que ella opone a la imaginaria completud de una *lectura* lineal, abriendo ésta a una dimensión tanto gestual como visual necesariamente escamoteada y cuya aportación queda abandonada a la atenta y activa participación del lector. Si se quiere, puede ello tomarse precisamente como una "estrategia alegórica". Con tal intención, cuando menos, la pongo en juego.

[20] *The Creative Act*. *Art News*, n. 4, Summer 1957.

también a una conferencia sobre ello *leída* ahora hace treinta y tantos años, depende por entero del previo conocimiento (y la importancia que le hayan en algún momento atribuido) que de su existencia -de la existencia de aquella conferencia- tengan ustedes, quienes me escuchan. Depende, por lo tanto, de eso que la nueva *teoría de la acción comunicativa* llamaría competencia cognoscitivo/valorativa del oyente -o, más en general, del receptor, del interlocutor.

Puesto que me dirijo a un colectivo de estudiosos y profundos conocedores del arte contemporáneo me cabía lícitamente suponer que, en efecto, esta segunda dirección referencial del título de mi intervención no pasaría desapercibida, puesto que su conocimiento podía presuponerse al común acervo de sus receptores, del público a quien va dirigida -de tal manera que la inteligencia completa, o, si se prefiere, el éxito en la comunicación, de mi enunciado/título, estaba así garantizado.

No parece necesario recordar que el principio que estableció esta certidumbre de que la inteligencia del sentido -o el cumplimiento satisfactorio del acto comunicativo- no es pensable sin la aquiescencia partícipe del receptor, en el campo estético, se debe precisamente a Marcel Duchamp, y su enunciado precisamente a aquella célebre conferencia.

Aun sin considerar ninguna de sus obras, de los efectivos resultados -o aún los mismos procesos- de sus "actos creativos", Marcel Duchamp ocuparía un lugar principal en el despliegue de la comprensión de la condición actual en que puede darse nuestra experiencia artística por la sola contribución a la historia de la estética de ese, digamos, hallazgo, de esa postulación analítica.

Tanto es así, que, en efecto y desde nuestro punto de vista, no cabe hoy hablar de "*acto creativo*" sino desde el prisma, desde la óptica, desde la concepción establecida en aquella conferencia que, tanto por razones estrictamente personales como, y sobre todo, públicas, históricas, nos vemos obligados a considerar inaugural.

He aquí, pues, por qué estamos convencidos de que hoy resulta imposible utilizar la expresión "el acto creativo" sino cargándola de una segunda referencia tangencial, que precisamente apunta al escrito duchampiano del mismo título.

En todo caso, debemos insistir en la convicción de que esta apertura de todo lenguaje no sólo hacia su referente "exterior", "objetual", -digamos, salvando los escollos que a una propuesta semántica empirista, incluso "positivista" opondría hoy cualquier mentalidad no patéticamente ingenua- sino también hacia el interior de su propia tradición -o historia- como lenguaje, como sistema estructurado de significantes, es la condición misma de nuestra actualidad, la conciencia de posición en el discurso que nos corresponde asumir.

Incluso -y precisamente por ser así tiene sentido recordarlo en este lugar- cuando nos referimos a los lenguajes "*plásticos*", artísticos.

Más que nunca es hoy cierto -quiero decir, evidente- que el lenguaje creador no desempeña primeramente una función representacional rancia, figurativa u "objetiva". Y más que nunca parece evidente que, en muchos casos, las referencias de una obra no se

encuentran tanto en el espacio de alguna supuesta exterioridad a su lenguaje, que habitaría quién sabe que ilusorio "Real" -del que la obra sería "reflejo", representación, con la que guardaría alguna relación de *mimesis*- como en cualesquiera lugares de la propia tradición interna de éste, en el entramado de su misma articulación.

Me permito proponer, para clarificar aún más lo que estoy intentando decir, un ejemplo que además tendrá la virtud de permitirnos volver al *lugar de partida*: me refiero a *Urinals*, la conocida obra de Robert Gober.

Seguramente la mayoría de ustedes conocía ya esta obra, o "pieza" -profusamente reproducida. A ninguno de ustedes, sin embargo, se le ocurrirá afrontarla como "representación" de un objeto "real", como, digamos, "escultura figurativa" que "representa" un urinario. Bajo ese punto de vista supongo que nadie querría, en todo caso, atribuirle interés particular alguno.

Si, en cambio, ese interés le es concedido, no cabe dudar que ello es a causa del reconocimiento implícito de una, digamos, segunda significancia; de la aprehensión fiduciaria de su potencia *alegórica* para aludir a *algo otro*.

Algo otro que, en este caso, parece a todas luces acertado poner en relación -antes que con ninguna realidad exterior al universo de los lenguajes artísticos- con, precisamente, una también muy conocida obra de Marcel Duchamp: *Fuente*.

Naturalmente, quienes más conozcan el conjunto del trabajo de Robert Gober poseerán sobre su particular aproximación al hecho creativo otros datos, y ello les permitirá una comprensión más enriquecida del sentido y las operaciones puestas en juego en él, y en particular en esta obra. Sin duda representan un esfuerzo notable por señalarnos nuestro lugar en el campo artístico precisamente con respecto al hito duchampiano -y quizás se apunta ahí el (re)surgimiento de lo que llamaríamos una *estética* (o, más bien, una "trágica") *del acontecimiento*.

Por nuestra parte, y por ahora, postergamos el profundizar en ese rico entramado para una futura lección -la que dedicaremos a los *objetos inespecíficos*.

Bástenos, en todo caso y por ahora, fijarnos en lo que ha de resultar más evidente: que la aprehensión de la significación -o más exactamente, del haz de significaciones múltiples- anidada -si se prefiere, anudada- en esta obra depende ciertamente del espectador, de su capacidad -y su *competencia*, en el referido sentido de la teoría de la acción comunicativa- para desviarse desde la dirección "representacional" inmediata de la obra -que llevaría hacia el objeto "real"- hasta otra que se dirige, precisamente, hacia el interior mismo de su tradición de lenguaje, de su propio universo referencial -y muy concretamente al lugar duchampiano, a la demarcación *de campo* por él trazada.

Esta atribución de competencia y responsabilidad, de participación activa en el acto creador al espectador, al receptor, es, precisamente, insisto, la aportación principal de la reflexión de Marcel Duchamp, al que ahora cito textualmente en la célebre sesión:

"*All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act*"[21].

Que la relación de la obra con el mundo no recoge su mera dirección "representacional", sino que atraviesa al espectador como descifrador o intérprete activo de sus significancias -en tanto usuario legítimo, y no sólo destinatario, de los lenguajes- es, en síntesis, la postulación duchampiana; y cabe aseverar que en su enunciación se inaugura una tradición que, aún siendo todavía muy joven y, para ser sinceros, poco desarrollada en el campo plástico -por razones que quizás más adelante habremos de considerar- es de una riqueza potencial enorme: una tradición interpretativa y un modo de comprender la forma de darse la experiencia artística en nuestra actualidad a la que, seguramente, y mejor que ninguno otro, conviene el título de *estética de la recepción*.

Con todo, no querría seguir adelante sin antes recordar algo que a todas luces parece una mera coincidencia -pero sobre la que cumpliría un estudio meditado (que evidentemente no cabe hacer aquí) a la vista de la extrema importancia que en el sistema duchampiano poseen las *presuntas* coincidencias- cargada de iluminadores guiños: el hecho de que entre los participantes en la repetida sesión figurara, además de Marcel Duchamp y Rudolph Arnheim, precisamente Gregory Bateson -mencionado en las reseñas de la sesión bajo el simple crédito de "antropólogo". Presencia allí que no podemos dudar en considerar pletórica de sugerencias por cuanto su *Lógica de lo Vivo* constituye precisamente, mediante su singular teorización del *doble vínculo*, la concepción de la naturaleza del signo más propicia al reconocimiento de esa *doble capacidad* del significante para apuntar, simultáneamente, a su exterioridad y al interior del *sistema* en el que posee eficacia. Y, por ende, el germen de la llamada Escuela de Palo Alto, para la cual lo que interesa en el acto comunicativo es no sólo su contenido sino el modo de interacción entre sujetos que en su curso se produce.

De vuelta, entonces, al lugar al que habíamos llegado, retornamos a "*el acto creativo*" como preciso momento inaugural en el campo plástico de una *estética de la recepción* -pretendiendo nombrar con ese título, ciertamente, algo no carente de algún paralelismo con la corriente de la hermenéutica literaria establecida por Hans Robert Jauss: a partir de la convicción crucial -nítidamente expresada en Duchamp- de que el cumplimiento del acto creativo es impensable sin la participación interpretativa, descifratoria, del receptor.

Dos serán todavía los pasos que avanzaremos para acabar de perfilar el lugar y la importancia que atribuimos a Marcel Duchamp en el señalamiento de tal desplazamiento del campo estético -en lo que hoy nos incumbe, ya, como suerte o destino que organiza la forma de nuestra experiencia- desde los lugares del autor (lugar de las estéticas románticas e idealistas) y la obra (lugar de los formalismos) hacia ese lugar hasta entonces ignorado -y hoy coronado- del receptor: el primero de esos dos pasos nos llevará a destacar su importancia fundamental para una comprensión *escritural* del acto creador y el segundo a señalarle como

[21]. Op. cit.

el iniciador del reconocimiento de su carácter *alegórico* tal y como hoy -y quizás aquí deba decir "todavía"- éste se nos impone.

Naturalmente, el avanzar estos dos pasos señalará precisamente la distancia que no dudaremos en adoptar frente a la hermenéutica jaussiana -y de paso, si se quiere, nuestro acercamiento a otros modelos de interpretación más, desde nuestro punto de vista, adecuados a la condición misma en que entendemos, hoy cabe concebir *el acto creativo*.

Precisamente nos gustaría poder atribuir a una intuición generalizada de lo específico de esa condición -y a la simultánea del lugar por él ocupado con vistas a su alumbramiento- el hecho evidente de la caliente e indiscutible *actualidad* de Marcel Duchamp.

Por supuesto, sería ingenuo pretender ignorar que concurren circunstancias casi puramente anecdóticas que pesan a su favor, como los recientes cumplimientos aniversarios de los veinte años de su muerte, los cien de su nacimiento y la satisfacción del plazo por él establecido de no publicación de algunos documentos relacionados con su obra.

Y que, así, buena parte de la avalancha de exposiciones, estudios y publicaciones - entre los que me permito destacar la traducción entre nosotros del volumen de "Notas"[22] duchampianas establecido por Paul Matisse con ocasión de su antológica en el Centro Pompidou, y el volumen de decisivos estudios recientemente publicado por el Massachusetts Institute of Technology, al cuidado de Kuenzli y Naumann- se justifica ciertamente por ese tipo de meras razones "técnicas", "industriales" -más bien.

Por lo demás, parece también indudable que la precipitada desaparición reciente de Joseph Beuys y Andy Warhol tiene su importancia de cara a explicar el actual *retorno a Duchamp*. Por un lado, y al margen de que el *star system* artístico se haya quedado sin figuras de verdadera primera magnitud, lúcidas en su posición satisfactoriamente extravagante, esa precipitada desaparición nos ha dejado carentes de la guía de faros principales que iluminen inequívocamente los lugares en que quepa asentar firmemente una autoconciencia de nuestro lugar ante el *acto creativo*, en un momento ciertamente propicio al desconcierto, a la perplejidad.

Por otro, es evidente que su mediación como reconocidos albaceas del hallazgo duchampiano otorgaba a la administración, satisfactoria o no, que de él hacían un rango de legitimidad, al menos en usufructo -que, de momento, excluía por supuestamente innecesarias otras gestiones posibles que ahora empiezan a reclamarse con urgencia: desaparecidos los hijos y no consumida la hacienda, parece ciertamente natural que los actuales *nuevos nietos* se entreguen al inventario meticuloso de los haberes legados, su riqueza y potencial activo.

Pero, con todo, nos permitimos insistir en la convicción de que el actual *retorno a Duchamp* obedece -o debería obedecer- a causas mucho más profundas y graves, relacionadas precisamente con el *desplazamiento* del modo y lugar de la experiencia estética

---

[22] Marcel Duchamp, *Notas*, Introducción de Gloria Moure, Tecnos, Madrid 1989.

en nuestros días y la posición crucial ocupada por la investigación duchampiana en el señalamiento e iluminación de su *acontecimiento histórico*.

En ese sentido, hay que resaltar el hecho de que las profundas transformaciones propiciadas en el seno de la industria cultural del lado de las tecnologías de comunicación de masas ha hecho aflorar a la evidencia de la conciencia de época el peso de los dispositivos articuladores de la recepción -y el consumo, en última instancia.

No es seguro, sin embargo, que la suerte de tal afloramiento se salde en la forma de aquella modificación del sentido de la experiencia que con su teorización sobre la pérdida del *aura* Walter Benjamin acertó a apuntar: todo parece indicar, más bien, que lejos de acceder a ese destino revolucionario en una comprensión ya totalmente secularizada, o simplemente radical, si se prefiere, de la significación de lo artístico -ciertamente prójima a la impulsada en la investigación duchampiana- el camino se halle en cambio expedito al reasentamiento de ideologías artísticas reaccionarias.

Ideologías que vendrían a reforzar (aún encubriendo) la consabida dimensión aurática de lo artístico, a la voz del *retorno al orden*, asentada en los lugares del autor y la obra. Añadiéndole la demagógica y farisaica "asunción" -entre fingidos golpes de pecho- del destino masificado y puramente consumista de todo el proceso "comunicativo" sancionado por la bien asentada y aparentemente indiscutible industria cultural. Añadido que allí donde parezca incompatible en su transparencia desnuda con la pseudoideología pudibunda que les atañe, se salva sin mayores problemas pregonando una enternecedora -y hoy por hoy bien vista- dosis de fanfarrón *cinismo*, a modo de cortina de humo.

Así, no parece que otra cosa pretenda entenderse del hallazgo que ha venido a otorgar al proceso de la recepción prelación en el cumplimiento del *acto creativo* que una especie de pseudolegitimación generalizada de las ahora ya desocultas ingenierías de lo social que organizan su industria y la del gusto.

Y nada cabe imaginar, desde luego, más lejano al *modus* duchampiano de entender la significación del trabajo creador, a pesar de ser él mismo el impulsor de una comprensión *recepcionista*, llamémosla así, de su economía pública. Sus *estrategias de recepción*, en efecto, nunca se orientaron al logro del máximo rendimiento (o performatividad) industrial de su obra -sino, más bien al contrario, a asegurar que el máximo de riqueza de contenidos llegara incólume, activo, al receptor. Así debe entenderse, por ejemplo, su prohibición de publicación o publicitación, durante quince años, de las instrucciones y fotografías de montaje del *etant données ...* o la decisión, recogida en la *Caja Verde*, de

"*Limiter le nombre de readymades par année (?)*"[23]

O algunas de sus declaraciones contra la industria del gusto generada por el hábito:

---

[23] *La Mariée misse a nù par ses célibataires, même (Bois Verte)*. Recogida en *Duchamp du Signe. Ecrits*. (DdS, en adelante). Flammarion. Paris, 1975.

"*¿Ne comprenez-vous pas que le danger essentiel est d'aboutir a une forme de* goût? (...).

Si vous interrompez votre production artistique aprés avoir créé une chose, celle-ci devient une chose-en-soi et le demeure. Mais si elle se répete un certain nombre de fois, elle devient goût. (...).

Le danger est toujours de plaire au public le plus immédiat, qui vous entoure, vous acueille, vous consacre enfin et vous confere succés et ... le reste. Au contraire, peut-être vous faudra-t-il attendre cinquante ou cent ans pour toucher votre vrai public, mais c'est celui-lá seul qui m'intéresse."[24]

¡Sobrevalórese, en la misma línea, *su* denostado y mal comprendido *silencio*!

Y apréciense en toda su importancia sus "retardamientos", sus estrategias de recepción siempre dirigidas a la garantía de que al espectador le quede *algo* de sentido por descifrar, por construir. Su negativa, en definitiva, a desentenderse del recorrido y proceso de la industrialización de la difusión de sus "cosas", de la *posteridad* que les esperara.

Precisamente por ello referimos al hallazago *duchampiano* -a, si se quiere, la singularidad de su aportación en lo que ella es origen y señal de un desplazamiento de la significación para nuestra cultura occidental de lo artístico- la posibilidad del asentamiento contemporáneo de una teoría estética crítica; que fundándose en el lugar del intercambio abierto que completa *el acto creativo* no se cumpla puramente como mera ideología al servicio de la ingeniería performativista de la opinión, propiciada desde el seno de la industria (del consumo rápido) de lo artístico, altamente potenciada en las nuevas sociedades de la comunicación.

Establezcamos, entonces y de una vez, el lugar de ese hallazgo -en sus dos referidas postulaciones cruciales- dejando para futuras sesiones el perfilar, a partir de ello, algunas de las direcciones y sendas que, partiendo de su fundacional singularidad epistemológica, han tenido, están teniendo o podrían en el futuro tener, desarrollo; direcciones de deriva, de dispersión, de prolongación indagatoria que habremos de seguir en posteriores lecciones:

La primera de esas postulaciones se refiere a la inscripción del acto creativo en el espacio de la escritura. Son múltiples las referencias y declaraciones -aparte de los ejemplos de obra (como *The*, la primera realizada tras su llegada a Nueva York o *Un bruit secret*) que podrían ofrecerse- de Duchamp en este sentido. Tal vez la que más nos interesa sea aquella recogida en su *Propos* de 1934 por James Johnson Sweeney, en la que Duchamp aseguraba:

"*Je pensais qu'en tant que peintre, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un autre peintre*"[25]

-refiriéndose, precisamente, a la que sobre él ejerciera Raymond Roussel (junto con Mallarmé y Brisset, los autores de su "biblioteca ideal"). De él, en efecto, hereda un método

[24] *Entretien Marcel Duchamp - James Johnson Sweeney*. Recogido en *DdS.*, cit.

[25]. Recogida en DdS., cit.

compositivo basado en la explotación del automatismo productivo (de sentido) que subyace a los juegos de deslizamiento del significante, fruto del cual son los innumerables juegos de palabras -cuya mejor taxonomía puede encontrarse en la introducción de Michel Sanouillet[26] a los textos de Rrose Selavy.

Sobre la importancia para él de estos juegos de palabras, y a preguntas de Pierre Cabanne sobre cuál es, a su juicio, la palabra más poética, Duchamp responde:

MD: *No sé ... En todo caso, las palabras deformadas por su sentido ...*

PC: *¿Los juegos de palabras?*

MD: *Sí, los juegos de palabras. las asonancias, las cosas de ese estilo...*[27]

En todo caso, serán los respectivos capítulos de ambas cajas, la blanca y la verde, dedicados precisamente a la hipotética construcción de un lenguaje ideal -un lenguaje que fundaría su *pintura de precisión* como *belleza de indiferencia* los que nos pondrán en la pista de lo que pretendemos mostrar. En el bien conocido pasaje de la Verde, Duchamp va a establecer las condiciones de producción de su *alfabeto*:

> *"Recherche des "mots premiers" (divisibles seulement par eux mêmes et par l'unité). (...)*
>
> *Composer un signe schématique désignant chacun de ces mots. (...)*
>
> *Ces signes doivent être considerés comme les lettres de nouvel alphabet. (...)*
>
> *Cet alphabet ne convient qu'a* l'ecriture [el énfasis es nuestro] *de ce tableau, trés probablement".*[28]

En *A l'infinitif*, el texto de la Caja Blanca, Duchamp insiste en proporcionar -bajo el epígrafe de *Diccionario y Atlas*- la guía para componer el alfabeto que le interesa. A propósito de su *sonido* Duchamp puntualiza:

"*Son de cette langue; ¿Est-elle parlable?* Non"[29]

Ahora bien, ¿qué es un lenguaje sin sonido, no hablable? *Escritura* en estado puro, precisamente. El propio Duchamp, en las mismas notas de la Caja Blanca, propone referirse a ese nuevo lenguaje con el engorroso, pero preciso, término que hemos elegido para utilizar como subtítulo:

"*Scribisme illuminatoresque*"

aclarando que se trata de

"*un sorte de* Nominalisme pictural"[30]

---

[26] Michel Sanouillet. *M.D. Criticavit: Introduction*. Recogida en DdS, cit.

[27] Pierre Cabanne. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama. Barcelona, 1972.

[28] *Bois Verte*. Recogida en DdS, cit.

[29] *A l'infinitif ("Boîte Blanche")*. Recogida en DdS, cit.

[30] *A l'infinitif*. Recogido en Dds, cit.

Sin salir, todavía, de las propias notas duchampianas tenemos en la publicada con el número 185 (que citamos aquí fragmentariamente) una valiosísima y extensa aclaración del significado que Duchamp atribuye a dicho término:

"... Il libere le mot de la definition du sens ideal.

Ici encore 2 stades:

1. chaque mot garde un sens présent defini seulement par la fantaisie (auditif qqfois); le mot ici garde presque toujours son espèce. (...)

2. Nominalisme [littéral] = plus de distinction générique/spécifique/numérique/ entre les mots. Plus d'adaptation physique des mots concrets; plus de valeur conceptique des mots abstraits. Le mot perd aussi sa valeur musicale. Il est seulement lisible. Il est lisible des yeux et peu à peu prend une forme à signification plastique; (...) il est une réalite sensorielle, une vérité plastique au même titre qu'un trait, qu'un ensemble de traits.[31]

Ahora sí estamos en condiciones de fijar, en lo que nos interesa, el sentido del desplazamiento de la forma de la experiencia artística que en Duchamp ve su inicio: un desplazamiento, precisamente, hacia lo *escritural* -una denegación inaugural, por tanto, del orden *logocéntrico* (incluso *fonocéntrico* podríamos decir, atendiendo a esa anotación duchampiana que refiere la "insonoridad" de su propuesta, su "inefabilidad" -hasta llegar a la definitiva liquidación de ese resto de "sentido" todavía retenido por la fantasía "auditiva"-) que domina y articula el espacio de la representación en toda la estética occidental.

Cabría, en esa medida, parangonar la significación y envergadura del hallazgo duchampiano, en este punto, a la del proyecto heideggeriano -tal y como éste es desplazado en Jacques Derrida, obvio es decirlo- de *deconstrucción* de la metafísica occidental como programa genérico orientado a la iluminación de un pensamiento no determinado a partir del escamoteo (el olvido) del ser que en su dominio instaura la palabra.

El corte que, así, el hallazgo duchampiano representa sitúa precisamente el esfuerzo por sentenciar la apertura de ese pensamiento en el espacio estético, plástico -y, precisamente, conduciéndolo del lado de una especie de *arqueoescritura*, de *gramma*, en el que lenguaje e imagen se reenvían, en el que forma y significancia se cruzan.

Y es aquí donde las categorías centrales de toda la estética occidental -las de autor, obra y representación- se abocan a una crisis abierta, cediendo paso a esa especie de *cinemática del significante* que el *escribismo* duchampiano, presentado como *nominalismo pictural*, persigue.

En otra de las Notas, la 82 esta vez, nuevamente citada fragmentariamente, Duchamp puntualiza este objetivo en lo que le obliga a buscar exceder el espacio de la representación constituido en el cuadro:

---

[31] Marcel Duchamp. *Notas*. Tecnos. Madrid, 1989.

"Présenter un Repos en termes ni techniques ni poétiques: trouver la vulgarité indispensable (...).

1. Emploi des mots vulgaires (...).

2. A) idée de précision (...)

B) langage trasparent (...).

Presenter un Repos "capable des pires excentricités".

En ce que le tableau est impuissant (...) à engendrer un état cinématique, le langage peut expliquer plusiers étapes de ce repos non pas descriptivement.

(pas plus que probablement). Mais expliquer un possible du Repos qui se développe (...). Le Possible soumis même à logiques du bas étage

Le Possible, sans le moindre grain d'ethique, d'esthetique et de metáphysique

Le Possible (...) hypophysique, plutôt.[32]

Lo que, con su escribismo, en efecto, Duchamp parece perseguir es precisamente el activar una estrategia capaz de poner en juego un pensamiento impelido por la vocación de acoger una presentación de "lo que es" en su devenir, en su desplegarse *en el curso del tiempo*. En sus conversaciones con Pierre Cabanne, Duchamp no duda en conceder que toda su obra pueda ser contemplada como una sucesión de "*ilustraciones de la duración*"[33].

Y no parece que, en efecto, la *presentación* -y el propio Duchamp elude emplear el término "re-presentación", como consciente de estar allí fundando el espacio para una *estética del acontecimiento- del Reposo*, como posible en fugitivo devenir, pueda ser entendida sino como aproximación "extrarrápida" al instante, a esa delgadez -*inframince*- del presente que en Duchamp es recorrida casi *cronofotográficamente*.

Como haciéndose eco del célebre "*todo crece: ¿quién puede observarlo?*" -que resume, para nuestro gusto en su mejor formulación, el reiterado olvido del ser en el pensamiento de la ontoteología occidental- Duchamp observa en sus notas sobre *l'inframince*:

"*Dans le temps, un même objet n'est pas le même à 1 seconde d'intervalle*"[34].

Y, más adelante:

"*Le possible impliquant le devenir -le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'inframince*"[35]

¿Y qué es este *infradelgado* a cuyo territorio Duchamp remite el pasaje de lo posible al acontecimiento en devenir -en definitiva, la aparición de un pensamiento no

---

[32] Op. cit.

[33]. Pierre Cabanne. Op. cit.

[34] Marcel Duchamp. *Notas*, cit.

[35] Op. cit.

representativo? He aquí el más preciso de todos los ejemplos que nos propone (Nota 24) para ilustrarlo:

"*La difference (dimensionnelle) entre 2 objets faits en série [sortis du même moule] quand le maximum de précision est obtenu*"[36]

Precisamente la *diferencia*, esa *diferencia* "habitante de la repetición" que Deleuze nos ha enseñado a pensar -simultáneamente a la dificultad de su expresión "*tant que la difference est soumise aux exigences de la représentation*"[37] Esa *diferencia libre* que es al mismo tiempo *diferición* -recuérdese que Duchamp describe su Grand Verre como, precisamente, "retardo en vidrio"- y que, tal y como es ortografiada por Derrida ("*differ**a**nce*"), acontece en el espacio de la escritura aún cuando no pueda ser percibida fonéticamente -clausura querida del logocentrismo.

Todavía, Duchamp:

> "*... l'alphabet employé sera entièrement nouveau ... / c.à d. sans aucun rapport avec les lettres latines / ... il ne sera plus phonètique, mais seulement visuel / on pourra le comprendre des yeux, mais / on ne pourra pas le lire des yeux ou à haute voix. / Le principe de l'alphabet ainsi compris / sera une* sténographie idéale./ *Les signes aussi / nombreux que possible et seront les éléments / des groupements destinés à traduir la déformation /* progressive *du phénomène hiéroglyphique conventionnel ...*"[38]

¿Cuál es la senda que esta "estenografía", que este "escribismo iluminador", abre, instituyendo en la tradición el esplendoroso *acontecimiento* de una transformación rotundamente radical para la estética occidental -determinando el desplazamiento cuya suerte nos corresponde ahora resolver, cuyo lugar problemático, en última instancia, habitamos?

O, dicho de otro modo, ¿cuál es la suerte en que a partir de aquí se juega esa ruptura revolucionaria de la tradición estética occidental, en beneficio de un (continuado -e irresoluble sino fulgurantemente, instantáneamente, "extrarrápidamente"- esfuerzo por situarse en la dificultad de la expresión del) pensamiento del *acontecimiento*? Evidentemente, la de lo *alegórico* -y, con esto, situamos la que hemos descrito como segunda postulación crucial del hallazgo duchampiano.

En las mismas notas sobre *l'inframince*, en efecto, Duchamp repite obsesivamente, como en una especie de balbuceo preconsciente que ora se presenta en solitario (nota 16), ora como coletilla o conclusión de otras fórmulas (nota 1), la definición de éste como "*allégorie sur* l'"oubli"". Más extensamente, en la nota 6 establece:

"*l'allégorie (en général) est une application de l'inframince*"[39]

---

[36] Op. cit.
[37] Gilles Deleuze. *Difference et Répétition*. PUF. Paris, 1968.
[38] Op. cit.
[39] Op. Cit.

La forma del procedimiento alegórico será sentenciada así como la figura general de una estética del acontecimiento orientada a un disponer el advenimiento de la diferencia en el espacio de lo escritural. Así, lo alegórico entra con Duchamp en escena no ya como forma general de lo artístico -tal cual es pensado en *El origen de la obra de arte* por Heidegger- sino con el bagaje "selvático" que arrastra de su origen *barroco*, tal y como Walter Benjamin y el Lukács joven lo indagan, tal y como se le aparece en una fantasía al mismo tiempo aterradora y sublime al Baudelaire que exclama:

"*Tout pour moi devient allégorie*".

Toda significancia es flotación a la deriva, destino infijable, todo lugar es virtual asiento de indefinidos potenciales de sentido en perpetua fuga. Bajo tal régimen deslizatorio del sentido, la tarea del arte es definida en Duchamp -precisamente en el Prefacio de la Caja Verde: la nota que hace bisagra entre sus dos grandes realizaciones, la *Mariée* y el *Etant donées*- por el objetivo de determinación de *"les conditions du Repos instantané (ou* apparence allegorique*) d'une sucession [d'un ensemble] de faits divers semblant se necéssiter l'un l'autre par des lois, pour isoler le signe de la concordance entre, d'une part, ce Repos (capable de toutes les excentricités innombrables) et, d'autre part, un choix de Possibilités legitimées par ces lois et aussi les occasionnant"*[40].

Es esa potencial excentricidad de la apariencia alegórica la que sanciona el valor solamente instantáneo -"*faire entrer l'expression extra-rapide*", se recomienda el mismo Duchamp más abajo- del "signo de la concordancia" aislado, puesto que los términos de la relación que lo resuelve se reenvían mutuamente definición y legitimidad: las leyes (el código) que les otorga legitimidad y valor (significancia) son en ese mismo acto puestas, estipuladas, construidas, transformadas.

El lugar de acontecimiento del acto creativo es así afrontado como espacio transformacional en el que las reglas son elevadas por la misma actividad de sus usuarios: fuera, definitivamente, pues, de cualquier aproximación *idealista* -incluso mentalista: es ridículo confundir el conceptualismo duchampiano con cualquier tipo de mentalismo o fenomenologismo- al espacio de la representación como lugar de epifanía de los significados inmóviles y eternos, fijos, que la identidad a sí de la palabra postula.

Se comprende bien, entonces, la insistencia de Duchamp en el papel del espectador. La escritura -la apariencia alegórica- aportada por el creador no representa sino una figura de reposo inestable, fugaz, una configuración de sentido volátil, un puro "*coeficiente artístico*" que, sin la intervención del receptor, *nada significa, nada re-presenta*. Es éste, en efecto, el sentido radical de su *nominalismo pictural*:

> *Cet être plastique du mot (par nominalisme littéral) differe de l'être plastique d'une forme quelconque en ce que l'ensemble de plusiers mots sans signification réduits au nominalisme littéral est indépendant de*

[40] *Bois Verte*. DdS, cit.

l'interprétation. (...) On peut donc énoncer (ces mots) ou les écrire dans un ordre quelconque; le reproducteur, à chaque reproduction, expose (...) de nouveau, sans interprétation, l'ensemble des mots et n'exprime enfin plus une oeuvre d'art.[41]

No hay, pues, sentido: sino intertextualidad, reutilizabilidad anexacta de los significantes a manos de los potenciales (posteriores) usuarios activos -ya no más meros espectadores. Ese "otro" que la obra de arte enuncia -*allo agorenei*, según la etimología del término alegoría- es puesto, precisamente, por el espectador -lector/escritor él mismo, en última instancia.

No cumple aquí ir más allá, sino señalar que esa senda alegórica cuya apertura definitiva localizamos para la experiencia artística contemporánea en el trabajo duchampiano está ella misma plagada de vericuetos laberínticos; que es, como Benjamin la describiera, auténtica "selva".

Habremos de esperar a futuras lecciones para adentrarnos en ella.

Por el momento, seamos a la postre duchampianos y cedamos la producción del sentido a quien, en silencio, hasta ahora sólo ha sido receptor. De su participación, de la de ustedes, en este acto depende -y esto es en definitiva lo que una relectura de *el acto creativo* viene a enseñarnos- tal construcción del sentido. Gracias, al menos, por su atención, en lo que ya ella ha servido a su producción.

Muchas gracias.

---

[41] *Notas*, cit.

El Efecto Barroco

En la sesión de la semana pasada intentamos situar el concepto de *estrategia alegórica* en el campo de la creación plástica contemporánea a partir de una roturación de su significación en el planteamiento duchampiano -rozando al paso, pero sin entrar directamente a analizar, las más conocidas teorizaciones de la figura alegórica (como las de Benjamin o Heidegger).

La que definimos como inscripción *escritural* del planteamiento duchampiano y el posicionamiento de su comprensión de la experiencia estética del lado del receptor se nos aparecían como los dos rasgos fundamentales de tal planteamiento en lo que intentábamos mostrar como inaugural del territorio que le es propio a la actividad creadora contemporánea.

Sin tampoco incidir en ello con particular insistencia, aludimos ya a la filiación barroca de una economía de la representación fijada por tales rasgos -en general, puede decirse de todo lenguaje que disfruta un estadio barroco cuando lo alegórico se afirma en su dominio como forma general de la representación.

Hoy, en todo caso, intentaremos avanzar hasta aproximarnos a la actualidad estricta de la práctica creadora, para reconocer en ella el rastro y las derivas de aquellos hallazgos. Naturalmente, la falta de distancia en el tiempo añade a su comprensión una dificultad que sólo resolverá, como el propio Duchamp estableciera, la organización del valor que la posteridad haya de determinar.

En compensación, este sumergirnos en la cercanía de lo inmediato, de lo reciente, habrá de rendirnos el añadido placer de haber aceptado un reto: el de constituirnos en intérpretes de nuestro propio tiempo -es decir, y como con Duchamp aprendimos, en sus constructores, en los verdaderos habitantes de su dificultad.

Será precisamente la senda de esa dificultad -la dificultad, si se quiere, de inscribir nuestra contemporaneidad en el curso de la historia: todavía más la de pensarle una posteridad-, en lo que ella posee de absolutamente singular, la que nos conducirá al diagnóstico de la actual condición barroca de los sistemas de la representación -como se sabe caracterizada, precisamente, por su clausura a la exterioridad de todo desarrollo y su consiguiente impotencia para registrarse como momento de despliegue en el tiempo.

Sentada la intuición de esa dificultad en lo que nos concierne, avanzaremos sobre el origen efectivo de tal condición barroca de los sistemas de representación propios de nuestras sociedades contemporáneas, refiriéndolo al régimen de opulencia comunicacional que las constituye. Para terminar recorriendo el *sistema de los objetos* que les corresponde y la

relación que, bajo la especie universalizada de la mercancía, guarda tal sistema con el de los lenguajes en el espacio de la representación -y, de una manera particular, entonces, la problemática relación que con ese sistema de los objetos guarda la misma producción de esa clase particular de ellos que llamamos las *obras de arte*.

Dejaremos, a partir de ese punto, el análisis de las formas y estrategias que, en el campo plástico, el trabajo de producción de sentido -propiamente, lo que hemos llamado *las estrategias alegóricas* del acto creador- viene desarrollando, para la próxima sesión.

En ella, y establecidos ya tanto el marco general del hallazgo y la inscripción del trabajo creador como el estadio de desarrollo de los lenguajes en el espacio de la representación tal y como se configura en las sociedades contemporáneas, perfilaremos con mayor detalle un esbozo de forma general del procedimiento alegórico y propondremos una tipología provisional de sus figuras.

#

En un quizás demasiado pronto olvidado ensayo[42], Georges Kubler certificaba con lucidez la inexistencia "en la historia del arte de nada que corresponda ya sea a un siglo ya a su décima parte".

Tal vez, sin embargo, debamos ahora preguntarnos si en esta última décima parte del siglo que nos ha tocado vivir cabe reconocer algo que pueda ser pensado como lugar, como *topos* en el seno de un desarrollo, en una tradición, en una historia.

Entre otras muchas cosas, parecería que lo principal que estos años nos han traido ha sido precisamente la conciencia de la crisis cumplida de cualquier modelo de periodización que facilitara una respuesta afirmativa a la anterior pregunta: una crisis, en última instancia, de la historia -y antes que como supuesto lugar del despliegue real y continuo del acontecimiento, como, primeramente, disciplina legitimada para proporcionar adecuados marcos para hacer ese acontecimiento pensable.

La consecuencia inmediata, y no poco problemática, por no decir que paradójica, es que esa misma figura -la desaparición de la historia- vale tanto como vistosa e inconfundible seña de identidad (como verdadero signo de los tiempos) cuanto como, en su calidad de verdadero síntoma, velo difuso que dificulta ciertamente la mera *pensabilidad* del período.

Intentaré refrescar la memoria de todos, puntuando sólo unos cuantos de los principales *eventos* que -desde mi punto de vista- han marcado la fisonomía primera de los años ochenta en el espacio de las artes plásticas -y sus alrededores.

Han pasado ya doce años desde la aparición de *La Condition Postmoderne*. Otros tantos desde que Bonito Oliva lanzara *La Transavanguardia Italiana*, los mismos que se

[42] Georges Kubler. *La Configuración del Tiempo*. Ed Nerea. Madrid, 1988.

cumplen de la exposición *American Painting: The Eighties* de Barbara Rose; dos menos de los ya transcurridos desde *Pictures* -es decir, ya catorce-, la organizada por Douglas Crimp.

Once años nos separan de *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, de Craig Owens y uno menos de *Figures of Authority, Ciphers of Regression*, de Benjamin Buchloh. Diez de *Modernidad: un Proyecto Inconcluso*, de Jürgen Habermas, y sólo otro año más cerca, a nueve de nosotros, la Documenta de Rudi Fuchs o *Zeitgeist*. Todo ello, a pesar de la brevedad de la distancia, hunde su acontecimiento en la oscuridad de una memoria que se resiste a reconocer que, de entonces acá, ¿ha pasado tan poco tiempo!.

No miremos más cerca, por ahora. Nueve años. Nueve años que bastan para hacer impracticable el reconocimiento. Nueve años que justifican la resistencia de la memoria a facilitar, en tanto la mínima distancia a los *frames* allí desplegados se nos aparece, desde aquí y ahora, *enorme*, aquella tarea que el irónicamente bautizado urbanizador de la provincia heideggeriana, Hans-Georg Gadamer, quiso minimalistamente encomendarnos: atrevernos al menos al intento de reconstruir la instensidad del acontecimiento.

Pero es cierto que ni siquiera somos ya capaces de un recuerdo *apasionado* de lo que tan poco hace que vivimos. Ciertamente, si por definición de *moderno* aceptáramos aquella epigramática que atribuía la especie a quien se reconociera incuestionable hijo de su tiempo, deberíamos empezar a admitir que es verdad que, ya, hemos dejado de serlo.

Se diría que habitar la espeluznante delgadez del presente -un presente al que con dificultad le reconocemos dimensión mayor que la de una temporada- parece así nuestra condena. Un efímero presente -quizás los quince minutos warholianos- que nos hemos vuelto por entero incapaces de extender ya nueve años atrás -para no hablar del desvanecimiento de toda ilusión prospectiva que nos impide pensar, y no sólo por razones técnicas, ninguna distancia hacia adelante.

Parece evidente, así, que ni el discurso ni la memoria se van por ahora a atrever, entregados a una inmisericorde maquinación liquidatoria, a proponernos un sólo proyecto o recuerdo que se nos aparezca entrañable, dulce, literalmente memorable.

Parece cierto que el Tiempo -una vez nos ha entregado el otrora inasible instante- se nos ha extraviado, se ha deslizado entre nuestros dedos con la ligereza de lo que ha sido continuamente mirado sin confianza, como algo ajeno.

¿Quién se atrevería a reivindicar autoría en la construcción de la historia de estos años? ¿Quien a reconocer, siquiera, haber compartido su fe, sus creencias, sus doctrinas, su, digamos, ideología? ¿Quien puede asegurar haber creído sincera e intensamente en *los tiempos que corren*, en el tiempo que vivía, en estos últimos años? ¿Quién puede ufanarse seriamente de haber sido algo más que puro *relator* de lo que ocurría -y no prefiere, cuando la memoria le entrega datos en que reconocerse a sí mismo, recodarse como el que fuera (y *actuara*) en, tiempos mejores, otras décadas?

Parece así que si disfrutamos -quiero decir, padecemos- esta especie de colectiva sensación atemporal, de nomádica flotación ebria en el tiempo, ello tal vez se deba no tanto a

que, en efecto, “la historia haya muerto” o conservemos alguna tenaz certidumbre de que la significación de la tarea del arte permanece invariada a través del Tiempo -e irresuelta e irresoluble en la sucesión: tal vez esta sea la dirección de la hipótesis sugerida por Harald Szeemann en *Zeitlos*.

Sino a que nosotros mismos hemos desaparecido de él, hemos sido excusados de, como sujetos serios, fuertes, comprometidos, habitarle -para decirlo suavemente. A una verdadera y extendida *crisis de creencia* en la Historia, en nuestro lugar en ella.

Pensar el ZeitGeist, así, se ha convertido en una pura operación folklórica, costumbrista, vergonzosa, de “temporada”, meramente -reservada a costureras y cineastas, un pensamiento al que nadie serio parece querer *dedicar su tiempo*.

Pero no nos lo reprochemos: tal vez ello sólo sea síntoma de que equivocábamos la pregunta ¿Deberemos acaso preguntarnos por nuestro lugar en alguna “intemporalidad”? ¿Es que acaso pensarnos en ella nos resultará ahora más factible -asumiendo que, como nos enseñaran los poetas barrocos precisamente el pensar la *fugacidad del tiempo* equivale puramente a *pensar nuestra propia fugacidad*?

Aceptemos, en todo caso, el desafío que nuestra actualidad nos arroja al rostro: pensarnos precisamente como habitantes de esa extrema dificultad que constituye el presente -un presente intemporal, desgajado de la historia: un presente barroco en el que nuestro propio lugar se pone sólo como vana fugacidad sin otra “posteridad” que la oscura nada -que la negra muerte.

¿Cuál habría de ser, en ella, nuestro lugar -si ya no somos más protagonistas del tiempo: esto es, sujetos de la historia?

No parece, ciertamente, que estemos en condiciones de sobrevivir a las jubilosas defunciones cuyo rosario alegremente hemos desgranado: Fin de lo social, fin de la historia, fin de la modernidad, de la razón y del progreso, del arte, de la ciencia, de lo político y de lo económico, de la teoría y de las praxis, del pensamiento y sus paradigmas, del discurso y sus articulaciones... Todos ellos enuncian, y sin duda Foucault lo comprendió bien, el nuestro antes que ninguno otro.

Demasiada moribundia, demasiado acabamiento como para poder ahora seguir afianzándonos en algún territorio, demasiado alegre arrojar por la borda tanto supuesto lastre para, a la postre, descubrirnos desnudos y sin nada en que apoyarnos, flotando desconcertados a la deriva, entregados a la estéril soledad del sálvese quien pueda, en la ausencia de un plano de consistencia capaz de sostener la interacción discursiva.

Es esa ausencia, la ausencia de un horizonte estable de discurso, la ausencia de un *paradigma*, la que define nuestra posición, la que señaliza el territorio en que nos constituimos hoy, la que articula nuestro lugar -no ya en la historia- en el Tiempo: un lugar invertebrado, derrumbado, baldío, en el que, a falta de referentes de orden, el registro de la sucesión de las formas del hacer, de la *tecné*, parece haberse vuelto impensable.

Impensable en el sentido más fuerte, en el foucaultiano -si se quiere. Aquél que se refiere a los órdenes del discurso que articulan el acontecimiento y, a la postre, delimitan los campos de lo pensable, incluso de lo puramente visible.

Y el que nos es propio, la episteme que regula nuestra condición, tiene por característica precisamente la ceguera para el reconocimiento del propio lugar en el tiempo -puesto que no articula los discursos *en ningún orden de diacronía*.

Como en el conocido reloj de Joan Brossa, la percepción nítida del transcurrir queda rápidamente fuera de foco y sólo nos ofrece una engañosa lectura en que progreso y regresión -el reloj avanza hacia atrás- se entrecruzan sin que la flecha del tiempo acierte a orientar nuestra mirada, nuestra conciencia de situación en el curso del devenir.

¿Habrá que dar por cumplida, para regocijo de Baudrillard, aquella profecía de Canetti según la cual a partir de un cierto momento preciso del tiempo, *la Historia ha dejado de transcurrir*?

Sorprende con cuanta ligereza hemos admitido ese augurio, qué poco hemos sopesado la envergadura de las consecuencias de esa auténtica *fuga del tiempo*.

¿Acaso no se sigue de ella la clausura misma de todo campo de efectuación discursiva articulado conforme a cualesquiera órdenes de valor, al cumplirse la desaparición -por extravío del vector temporal- de toda posible enhebración de discurso y acción? ¿El célebre -y no por ello menos memo- “todo vale”?

¿No deja otra salida el cierre sobre sí mismo del espacio de la representación, perdida toda dimensión de despliegue en el curso del tiempo?

Veremos.

#

Pero antes de decidir sobre ello, retornemos por un momento a los comienzos de la década ya pasada.

Para certificar que la fascinante, aunque inconfesada, visión que entonces cautivó nuestra fantasía finisecular -la de un nuevo, aunque paradójico, fin de la Historia- se empieza a diluir en su propia contradicción.

Si bien es cierto que lo sucesivo se mantiene inasequible a cualesquiera esquematismos de filiación -dicho de otra forma: si el progreso se ha vuelto verdaderamente impensable en ciertos campos-, la flagrante evidencia de la *duración*, de que el tiempo continúa transcurriendo, si ustedes quieren, nos empieza a obligar a reterritorializar el dimensionamiento cronológico del acontecimiento, determinando de esa forma el difuminado de aquella ingenua ilusión neohegeliana de acabamiento, de extra-posición a la historia, al decurso del Tiempo -carácter no por no reconocido menos evidente del pensamiento *ochentista*.

Así, la ilusión de discontinuidad (de *fractura*: la supuesta fractura de la "modernidad" -pero, al fin y al cabo, "modernidad" no era otra cosa que sucesión en la fractura) se empieza a desvanecer y, con ella, el tibio vértigo que alimentaba: devolviéndonos incólumes a algún lugar -que todavía no acertamos a saber pensar- en el tiempo.

El entusiasmo, la afección que se correspondía a la pretendida metástasis posmoderna del espacio de la representación, se ha congelado y viene a cristalizar sobre la inoportunidad tediosa de su reiteración (no se puede pretender permanecer en esa exterioridad a la historia "*por mucho tiempo*").

El querido éxtasis al despliegue (de lo moderno: la historia sólo lo era de lo moderno), nos devuelve, bruscamente, a la cruda realidad de la continuidad del transcurso.

Para obligarnos a repensar nuestro lugar en el tiempo, a reterritorializar nuestro *presente* -pero, esta vez, sin el instrumental de la historia, sin su *utilidad* (en el sentido, si se quiere, informático del término).

En cualquier caso, es evidente que la forma que esa reterritorialización viene presentando, así, y al menos por ahora, no puede ser entonces la de la pura restauración de la historialidad.

Sino, y por así decir, la de una simultaneación de lo sucesivo, la de lo que nos importa mucho presentar como una *espacialización del tiempo*: manteniendo en efecto la clausura de la representación y liquidando la virtualidad de toda exterioridad -incluso la de toda posteridad o anterioridad- precisamente para atraerla al centro de una escena que teatraliza la totalidad eventual del acontecimiento, incluso -insisto- su pasado y su futuro.

Sigue sin haber Historia, pero ahora ya porque, en efecto, el espacio de la representación está viniendo a agotar la totalidad del despliegue del acontecimiento, abarcando simultáneamente su actualidad y la memoria -tanto de su pasado como la de su futuro.

Se viene produciendo así lo que creemos acertado llamar un *efecto barroco*. El espacio de la representación está deviniendo máquina que se autoproduce: interiorizando -o más bien extendiéndose hasta ocupar- toda exterioridad, distribuyéndola en series que recorre de manera sistemática y cíclica, estableciendo bucles aperiódicos que abarcan su totalidad imaginaria, sistémica.

Y ya no se trata, en todo caso -y aquí se sitúa la diferencia morfosintáctica con el *barroco histórico*- de figuras concéntricas que avancen sobre regularidades postuladas, sino de singularidades complejas que son recorridas excéntricamente, en un régimen que debe menos al imaginario de las figuras circulares que a la espontaneidad curva de las anomalías, de los accidentes.

Ciertamente, tiene lugar aquella curvatura del espacio característica del barroco que hacía ingresar, como dimensión añadida, su decurso en el tiempo.

Pero su modelo ya no va a ser el orden orbital que el cálculo infinitesimal descifraba, sino el desorden que las matemáticas de la anexactitud, de la catástrofe, de la multiestabilidad reversible de los sistemas, está empezando a hacer pensable.

La gran diferencia entre un canon de Bach y una pieza de Philip Glass, Steve Reich o Michael Nyman, estriba precisamente en el descentramiento aperiódico que regula los bucles de éstas últimas: una cierta condición de apertura en el seno de la clausura sistémica barroca.

El *resto*, ese fondo inasequible al teatro de la representación cuando éste estaba organizado según el modelo de las matemáticas circulares, por el *ordo idearum* del programa racionalista, es ahora absorbido a una escena extendida, regulada no ya por la sistemática repetición de lo idéntico, sino por una especie de eterno retorno del simulacro -en el sentido que tiene ya en Platón, de copia rebelde, habitada por la diferencia-, de lo anómalo y anexacto.

No se trata ya, pues, de un barroco de las simetrías puras, implacables, de bucles circulares e infinitos, sino de un barroco delirante, manierizado, aberrante, cuajado de accidentes y anexactitud, abierto en espirales excéntricas, que multiplica exponencialmente sus escenas, liquidando todo exterior.

Su geometría ya no es esquemática -recuérdense las declaraciones de Peter Halley en el sentido de que la geometría no aparece en su trabajo como programa enunciativo, como puesta en juego de un esquematismo formal *a priorístico*, sino aportada como un dato atraido del exterior, del mismo espacio de lo social- sino retroproyectada en un juego de espejos en el que la forma compleja de la realidad y la del espacio de la representación se confunden y abarcan mutuamente.

#

Barroquización, en efecto, por éxtasis de la comunicación. Si en algún punto la nueva sociología francesa ha acertado plenamente en su análisis de *les sociétés les plus devéloppées* es, desde luego, en su diagnóstico concerniente a la opulencia comunicacional que las recorre. Más que ningún otro rasgo, es esta principalidad de la acción comunicativa la que configura la especificidad de su régimen. Como en un jardín leibniziano, todo se proyecta en todo, en un teatro de ecos que materializa su flujo en forma de efecto eléctrico y que tiene en la pantalla, no ya en el espejo, el mejor actualizador de esa virulenta saturación de las imágenes virtuales que habita todos los rincones.

Paul Virilio ha mostrado hasta qué punto ese devenir ubicuo del mundo -por virtud de la aceleración de los flujos que desde la esfera de la tecnociencia, y hasta alcanzar la velocidad de la luz, se ha conquistado- comporta un correlativo desvanecimiento del dimensionamiento temporal, su, ya indicada, espacialización, retirada de toda significación cronológica -retirada de significación cronológica que tanto Lucáks como Benjamin, en sus

análisis del Barroco, también relacionarían precisamente con la pérdida de todo sentido anticipatorio, utópico.

En todo caso, lo que nos concierne fundamentalmente ahora no es ya ese efectivo desvanecimiento de lo cronológico, sino el aberrante régimen de ubicuos ecos en que convierte al mundo, como un territorio iconizado, como un teatro alegórico saturado de potenciales comunicativos carente de toda exterioridad, de toda trascendencia sobre la que efectuarse como proyecto.

Todo el espacio de lo social deviene así textura cruzada de lenguajes que prueban y confrontan sus potenciales comunicacionales en una febril agonística icónica, en una gigantomaquia del significante.

El mundo se ha saturado de trazos, de escrituras. Ha devenido palimpsesto, acumulación interminable de texto sobre texto, de fragmento sobre fragmento, memoria cegada de potenciales de significancia que se han superpuesto, pero que no se han organizado conforme a algún orden de verticalidad que pudiera responder de continuidades genealógicas. Sino que se han distribuido según figuras de despliegue y diseminación, en dispersiones estratificadas que han articulado toda fricción de los campos semánticos como una física de fluidos, entre partículas concomitantes que entrechocan sin soldarse, elásticamente.

La superficie de lo público se ha vuelto así escenario de una enloquecida batalla de temperaturas y eficacias, tensa membrana en que ha venido a hacer epifanía un disparatado maremagnum de contaminaciones.

Barroca semiotización del mundo que ha calentado ilimitadamente el teatro de toda enunciación, que ha *alegorizado* toda secuencia, todo objeto, toda presencia en el espacio público.

En la intuición de ese calentamiento se cifra toda la grandeza del pop, en su reconocimiento de la estúpida fuerza de tercera significancia residente en cualquier imagen, en cualquier palabra, en cualquier objeto proyectado con la suficiente velocidad y temperatura a una eficacia circulatoria, pública.

Estúpida literalidad de lo aparente en su rala insignificancia, redoblada por una inquietud que forzaría a admitir que, en ella, siempre, *algo otro* se está enunciando -o al menos, atrayendo como irresistible imán al pensamiento hacia un lugar sin objeto, sin sentido, más exactamente.

Texto, imagen, palabra u objeto atraídos por igual a una economía estúpida del (no) pensamiento en que la significancia es generada y distribuida como producción absolutamente primaria, inelaborada, operatoria a nivel pictogramático, en una aproximación puramente climática -una especie de física de las temperaturas- a la producción escritural, al espacio enunciativo.

Cercana a aquél delirio selvático de la alegoría que en la primera sesión recordábamos gustaba de pensar Walter Benjamin -y con verso encendido expresaba Baudelaire.

Todo deviene potencial alegoría, ciertamente, en cuanto se cumple el reconocimiento implícito del contexto de febril entrecruzamiento de lenguajes de alta definición, de alto potencial de significancia, que afecta a la esfera de toda acción comunicativa en la nueva condición de lo social.

Haciendo del mundo todo universal lenguaje, amenazante escritura. Pues, como sentenciara Walter Benjamin, en su análisis del drama barroco, "*de un solo golpe, la profunda visión de la alegoría transforma todas las cosas en cautivadora escritura*".

#

En su brillante investigación sobre la pintura holandesa del xvii[43], Svetlana Alpers reparaba con agudeza en la particular importancia que en ella tenía la presencia de textos -ya a través de leyendas, emblemas, virginales, o cartas.

Barrocas economías, la presencia de texto se revela en esos lienzos como un dispositivo más -al igual que espejos, ventanas, habitaciones, mapas o cuadros dentro del cuadro- de extensión indiferenciada del espacio de la representación. Imágenes y palabras acaban por fundirse en una equivalencia operativa que, desatendiendo eficacias específicas -pongamos, otorgando al texto alguna función narrativa, por ejemplo-, explora una misma continuidad productiva. La imagen se muestra como *rébus*, como jeroglífico, mientras el texto lo hace como pictograma. Una y otro se resuelven en una movediza deriva *tropológica*, para emplear el término de Paul de Man. Los celos respectivos de que tradicionalmente imagen y palabra se afectan -por mostrar la imagen lo que el texto solo acierta a decir, por decir el texto lo que la imagen sólo acierta a mostrar- se resuelven así, en toda economía barroca, revelándose ambos sólo regímenes diferenciados de una misma actividad productiva en el espacio de la representación: la escritura, registro efectivo de cualquier potencia de significancia.

Ni lo mostrado por la imagen ni lo enunciado por la palabra queda, en ese acto, así fijado: sino que viene precisamente a revelarse pura intensidad lábil, transitiva, cuya valencia se ha de someter a las transformaciones potenciales de su espacio de eventualidad. Se revela, dicho de otra forma, pura efectuación en un territorio de productividad, potencia de significancia: escritura en estado crudo. Que sólo en su procesamiento transformacional -es decir, en su cruce con otra escritura- se actualizará en tanto lugar de advenimiento del sentido.

Pero es ése, precisamente, el lugar de la *alegoría*: el lugar del cruce de dos escrituras, su horizonte intertextual. Que una imagen sea vista a través de otra, que un texto leído por otro: ésa es la ley general misma -ley de lo alegórico- de toda economía barroca de la representación y el lugar, por excelencia, que la escritura rotura, el espacio de la producción de toda significancia. En su extensión, todos los lugares se revelan sometidos al imperio de

[43] Stevlana Alpers. *El arte de describir*. Ed. Herman Blume. Madrid, 1988.

tal *textura* genérica, profunda: una especie de *arquiescritura*, de *gramma* o *mathema* cuyo trazo, por así decir, formatea el espacio mismo de la representación y lo constituye con potencia de significancia que sólo se actualizará en virtud de una actividad de producción, de signatura. En toda economía barroca de la representación, lenguaje y mundo, extensión y pensamiento, se engranan así como producciones ciertamente diferenciadas de una común actividad. La de cierta primera escritura virtual cuya marca escribe por igual el mundo de las palabras y el de los objetos como su vestigio, su huella, su resto indiciario.

#

Cualquier objeto, en esa medida, puede ser empujado hacia su límite, llevado más allá de sí, hasta valer por otra cosa, hasta decir *algo otro*. Hasta expresar, hasta *escribir* -para ser más preciso-, una *diferencia* que se enunciaría allí, en él, a través de él. Todo objeto -pero también toda imagen, todo signo, todo gesto o todo trazo- puede así ser conducido en arrebatada alienación hacia esa ventriloquía, devenir el lugar de enunciación en el que *algo otro es dicho*. Esta posibilidad, esta potencia alegórica de todo, fundacional en Heidegger de toda territorialidad de lo artístico -"*la obra comunica públicamente otra cosa, revela otra cosa, es alegoría*"[44]- se enseñorea implacable y críticamente de nuestra contemporaneidad.

Durante decenios, un doble rechazo había pretendido poner coto a cualquier inteligencia alegórica del hecho artístico.

De un lado, la navaja formalista del modernismo se empeñaba en liquidar todo contenido no reductible a la pura presencia efectiva -y lo *otro dicho* está en suplemento, vibra ausente como una pura inclinación virtual de lo que hay hacia otros lugares: es potencia de sentido, *significancia*.

Del otro, la estrechez unidireccional de los programas historicistas encontraba en la alegoría un peligroso reversor, un dispositivo desorientador de los procesos de sucesión: la economía de lo alegórico no se sometía fácilmente a proyectos unidimensionalmente anticipatorios -hasta el propio Benjamin prevenía contra el carácter melancólico de la alegoría-, sino que sumía todo territorio enunciativo en un extravío adireccional del sentido, de las significancias, inscribiendo las figuras de la sucesión en mapas de dispersión compleja, interminable y reversible: *barroca*, para decirlo en una palabra.

Se comprende que un pensamiento del progreso concentrara sus más encendidos esfuerzos -como el benjaminiano *Angel de la Historia*- en resistir la visión alegórica que multiplica al delirio las significancias de todo enunciado: entre ellas, se escribe con fuerza no menor la de lo que fue -todo objeto es memoria de su pasado, alegoriza su anterioridad: ahí la particular significación alegórica de la ruina.

---

[44] *El origen de la Obra de arte*. Cit.

A la melancolía de esa mirada que se tiñe de conciencia de pasado aún se suma la certidumbre de la inagotabilidad última de toda tarea de escritura del sentido: ninguna posteridad cumplirá su acabamiento, su clausura como culminación, satisfacción acabada del sentido -melancolía ahora ligada a imaginación de una insuficiencia del futuro para dar cumplido sentido a la enunciación que, así, se aboca a un delirio recursivo, cuyo orden último se revela inencontrable.

Ningún futuro va a ser sino *presente*, breve instante de su misma calidad -incluso, se aparece como contenido potencialmente en éste.

El mundo se enciende entonces como máquina gratuita y efímera, teatro de una representación suspendida en la delgada instantaneidad de un presente que revela su grosor como insuficiencia, como liviano pasaje de un breve *in ictu oculi*.

Y la enseña del discurrir el hombre en la vida se representa entonces como triste vacuidad, como enfermizo enfrentarse a un profundo y ridículo abismarse de todo hacia su vaciamiento, hacia el extravío -cuando menos, en otra serie: pero siempre espera otra serie- de su sentido, hacia su vana espureidad: *et omnia vanitas*.

Doble quiebra que ahora, en cambio, obliga al reconocimiento de ese *impulso alegórico* como matriz fundamental de la investigación ciertamente *moderna* en el campo artístico: la del paradigma formalista y la de todo historicismo unidimensional. Entiéndase: la del supuesto lógico de una forma general del enunciado, de una sintaxis, capaz de asegurar una validez semántica de la relación significante/significado, o signo/referente, y la de un programa de transformación de los *estados de cosas* conforme a su modulación termodinámica -la de los signos, los lenguajes, los programas, se entiende.

Y en el lugar de estos dos paradigmas -por excelencia, los del *modernismo mermado*, dejénme decir- el ascenso de otro que sitúa la piedra angular de todo su arquitrabado epistémico en, precisamente, esa condición deslizante y barroca de los potenciales de significancia que organiza toda secuencia enunciativa: como quisiera Walter Benjamin, ahora sí, coincidencia estructural del instrumental interpretativo con la articulación de su objeto, cumplido ahora el ascenso de una metodología analítica tan barroca como la propia economía del territorio de su investigación -el de la producción misma del sentido.

Desde ella se administra todo un sistema del mundo, toda una topología de la representación que reverbera y traspasa cualesquiera registros, hasta allanar el mismo espacio de lo real instaurando en él, de hecho, una economía general que se despliega como peculiar sistema de los objetos, trastornando sus órdenes de producción, circulación pública y consumo.

#

Sin duda, una *economía barroca del objeto* es impensable -ya Walter Benjamin estableció un principio de relación entre Barroco y ascenso del modo de producción capitalista- al margen del proceso de fetichización de la mercancía.

Valeroso e impúdico, el mismo Baudelaire se internó en la senda de la mercancía para descubrir en el potencial alegórico el inicio de ese viaje que conduce al objeto a cargarse de valor, a circular socialmente sólo bajo la especie de la mercancía.

De hecho, ese mismo constituirse el objeto en mercancía es impensable sino como enunciación alegórica, como pronunciamiento de otra significancia, otro valor, otra potencia de circulación y consumo.

Barroquización, pues, también, de todo el sistema de los objetos, que deviene, al mismo tiempo territorio semiotizado, escenario alegórico, y espacio determinado por una nueva y febril economía del hiperconsumo.

La certidumbre de ello pesa sin duda en el desarrollo de lo que Baudrillard, siguiendo él también a Benjamin, ha llamado estrategias de la indiferencia entre obra de arte y mercancía -acariciando así una de las vetas más ricas de toda la tradición artística moderna.

Senda que, tal vez, antes de pasar por el pop -quizás, su primera culminación- tiene en el episodio duchampiano del *readymade* su lugar fundacional.

Aún cuando en el trabajo duchampiano había, todavía, una cierta vocación redentora, de emancipación del objeto, de liberación de esa enunciación enajenada en él de *algo otro* que le conducía a su significación en tanto que mercancía.

La operación duchampiana sobre el objeto fetichizado en su forma de mercancía relanzaba el proceso alegórico, superponiendo mediante algún procedimiento -sea la mera firma, el montaje, la apropiación- otra significación a la ya constituida -como alienadora.

La intervención duchampiana se añadía, entonces, como una estación más a añadir a la, digamos, ya iniciada deriva alegórica del objeto, quizás pretendiendo restituir al objeto su estatuto original.

Pero de Duchamp a Jeff Koons, el grosor del operador alegórico viene ciertamente a desvanecerse, permitiendo la aproximación ya indiferenciada entre obra y pura mercancía.

Si en el trabajo duchampiano hay reactivación del deslizamiento alegórico -como, al fin y al cabo, también lo hay en la repetición pop- del objeto, en Koons la presentación de la mercancía se hace ya sin introducción de operador alguno -ni siquiera la repisa/escaparate de Steimbach.

Y, sin embargo, el deslizamiento de la significancia se sigue produciendo.

¿Qué ha ocurrido, finalmente? Simplemente, que, como Baudelaire intuía, el universo entero de la representación se ha *alegorizado* él mismo, afectando de su condición a todo lo

que en su escena acontece: convirtiendo el mundo en imparable drama alegórico de innumerables actos y objetos -todos por igual capaces de *otra significancia* en el acto de su *consumo*.

Ha ascendido la evidencia de que aquella "emancipación" de la mercancía que de alguna manera se cumplía en la operación de su transformación en *readymade* no era concluyente, no era definitiva: sino que daba curso a una nueva cascada de derivas en una -por lo menos- de las cuales el objeto, ahora si se quiere obra de arte, volvía a enunciarse como mercancía.

De allí podría -pero sólo momentáneamente- volver a ser traída por, por ejemplo, la operación apropiacionista: pero lo fundamental en la economía que rige el espacio de la representación en nuestros días, una economía barroca, insistimos, es que, en su pasaje alegórico, tampoco en ese nuevo lugar se quedará detenida.

Sino que muy pronto será atraída al seno de un torbellino de movedizas transformaciones en el que su valor enunciativo nuevamente variará, se desplazará sin fin en series excéntricas.

Es más: sólo en el cumplimiento mismo de ese proceso *transformacional* devengará significancia, valor.

El, digamos, automatismo derivativo de ese proceso alegórico sentencia la condición contemporánea del espacio de la representación: y es esa evidencia la que distribuye por doquiera una perplejidad que desconcierta a los protagonistas del proceso enunciativo, inseguros sobre el resultado -cuando lo están de sus intenciones- de la catarata de efectos que habrán de seguir a las potenciales estrategias a que den curso, sean de reactivación y aceleración o de ralentí, de indiferencia o de diferenciación radical, referenciales o de autorreferencia, recursivas o expansivas.

Sobre todas ellas, trataremos en la sesión de la semana próxima. Por ahora, en ésta, dejemos ahora un tiempo a la resolución de las posibles dudas que mi intervención haya podido suscitar.

Una vez más, muchas gracias por su atención.

Objetos Inespecíficos

Cocinero antes que fraile, como muchos de ustedes sabrán, Donald Judd ejerció antes de crítico de arte que de artista -y, de hecho, ha continuado publicando brillantes y penetrantes artículos tanto sobre su propia obra como sobre la de otros artistas cuyo trabajo conoce e interpreta indudablemente bien, a muy escasa distancia. Sus textos suelen poseer una precisión parecida a la que refulge en su obra. Algunos de ellos pasarán a la historia de la crítica de arte de las últimas décadas como, de alguna manera, definitivos. Tal es el caso, por ejemplo, del célebre "Una larga reflexión no acerca de las Obras Maestras, sino sobre por qué son tan escasas" -poblado no menos de indudables aciertos que de ácidos y soberbios desatinos- y también, sin duda, de aquél otro al que nuestro título, bien que con cierta no disimulada vocación de réplica, homenajea: *Specific Objects*[45], publicado por primera vez en 1975.

Con implacable pulcritud, Judd delimitaba en él el territorio y la escena operativa de un movimiento artístico -el minimalismo, allí referido con astucia bajo la denominación de "la nueva obra tridimensional"- ciertamente llamado a ser algo más que eso. Limpiamente, Judd acierta a desmarcar el trabajo del movimiento del convencional quehacer artístico en sus soportes tradicionales, pintura y escultura:

Por su renuncia al "ilusionismo" que supone trabajar en un espacio virtual mermado de una dimensión, el nuevo trabajo se desmarca claramente de la pintura: posee volumen -reconoce, más exactamente, poseerlo. Por su carencia de partes, de estructura, en cambio, se aparta del espacio tradicional de la escultura.

De ambos territorios, en todo caso, la "nueva obra tridimensional" se deslinda por su definitiva e inapelable suspensión de la función representacional. Como objeto, pretende carecer estricta y absolutamente de ningún otro referente que sí propio, pretende ser (de ahí el título) un "objeto específico". Y este carácter -la suspensión del lazo representacional- funda y abre ciertamente su territorio operativo, el de todo el minimalismo considerado ya no como un simple estilo -o una determinada estética reduccionista, elementalista- sino como una revolucionaria economía de la representación.

El lugar que, con ya todas las consecuencias, señalaríamos como aquél que nos corresponde y determina la forma en que la experiencia artística es para nosotros pensable como sensata y, para ello, radical, va a surgir, bajo la forma general del procedimiento alegórico, precisamente en el cruce -en apariencia difícil, o sorprendente- entre esta

[45] Donald Judd. *Complete Writings 1975-86*. Van Abbemuseum. Eindhoven, 1987.

experimental economía de la representación y las roturadas en las dos primeras sesiones: la que, en Duchamp, vimos configurarse a partir del cobro de conciencia de la inscripción escritural del acto creador y la iluminación de su significancia como potencial virtual a verse efectuado del lado del receptor, como posteridad intertextual, primero; y, segundo, la que encuentra su fundamento en la igualmente cobrada -ya en el pop- conciencia de la convergencia que se produce, en un régimen barroco como el que en nuestras sociedades de la opulencia comunicacional se impone, entre los sistemas de representación y el sistema de los objetos que en ellas se extiende, bajo la forma generalizada de la mercancía.

Dicho de otra forma, y por ofrecer una fórmula más fácil de identificar, reconocemos en el territorio [cuadro 1] triangulado por los hallazgos del arte conceptual, el pop y el arte mínimal -el espacio en que se hace pensable la determinación radical del sentido de la experiencia artística tal y como a nosotros, como indudables herederos de una tradición que se expresa como acumulación de hallazgos, de descubrimientos revolucionarios, nos es dado pensarla.

Quede pues este primer aserto fuerte como primera conclusión-propuesta de este curso -e introduzcámonos ahora en la selva que la forma de lo *alegórico* sentenciada en ese triángulo ha desarrollado, viene desarrollando o podría llegar a desarrollar.

ATENCION: AQUI CUADRO 1 (INSERTAR LA ILUSTRACION)

#

Quedó en la pasada sesión señalada su fórmula general como condición oblicua, intertextual, de la significancia. “Que todo texto fuera leído a través de otro texto, que toda imagen a través de otra imagen y -en la equivaluación de ambos en la forma de una *escritura primordial*- que todo significante se viera elevado a ese grado sólo por virtud de su potencial entrecruzamiento con otros, por su potencia de entrecruzamiento, más exactamente, con otros”.

Sin duda, la iluminación de esa potencial oblicuidad -que, sólo del lado del receptor se resolverá, y aún nunca definitivamente- en que consistirá el trabajo del arte tal y como lo concebimos (como trabajo transformacional de interacción comunicativa que tiene lugar en un espacio intersubjetivo no cerrado, rechazando tanto las concepciones de las estéticas semánticas -de la “representación”- como las de las sintácticas -de la “forma”, de la estructura del mismo objeto) depende, en primera instancia, del cumplimiento cautelar, abierto o retardado -y quizás en esta dicotomía podría comenzar a dibujarse el árbol de *estrategias enunciativas* que cabría asimilar a una vocación presuntamente alegórica-, de la suspensión del vínculo representacional.

Esta “suspensión cautelar” del efecto de representación es, precisamente, el hallazgo *enunciativo* del minimalismo, y su conservación es condición de experimentación -tal y como la actualidad consiente pensarlo- en el procedimiento alegórico: lo “algo otro” aparece en tanto la dirección de representación es distraída, descuidada, bloqueada. Así, cuando Sherrie Levine proclama su conocido “*a picture is no substitute of anything*” está situando su propio trabajo de experimentación -y el de toda la corriente a la que ésta se vincula: el llamado apropiacionismo- precisamente en esa zona de investigación.

Hasta tal punto la figura de esta suspensión se nos aparece importante que nos atreveremos a reconocer en ella la efectuación más depurada de la que llamaríamos “forma general” -y esperamos se nos dispense la audacia y el riesgo de hablar en tales términos- de la *estrategia enunciativa* capaz de activar la producción de significancia en la dirección oblicua, alegórica: precisamente, la interrupción o el corte en la secuencia o plano de efectuación en que la obra se despliega -y su intercepción por “otro” plano, “otra” secuencia, “otro” texto o imagen que alumbrará en él su potencia de significancia. Sin duda, el *collage*, el montaje, o la técnica surrealista del “encuentro” de imágenes que se “extrañan” -por poner unos cuantos ejemplos rápidos de conocidas “singularidades enunciativas” en las que se cumple una interrupción de la secuencia o plano de efectuación- exigen ya una comprensión alegórica -y así, en efecto, lo han establecido los conocidos análisis de Benjamin (o Peter Bürger[46], ya más concretamente referido al arte de vanguardia) al respecto.

[46] Peter Bürger. *Teoría de la Vanguardia*. cit.

Pretenderíamos únicamente, en lo que queda de esta lección, abocetar una taxonomía [cuadro 2] de los procedimientos alegóricos característicos de la creación más reciente que desarrollarían, en distintas direcciones, esta propuesta "forma general" de la "interrupción", del corte estructural en la secuencia o plano enunciativo.

ATENCION: AQUI CUADRO 2 (INSERTAR ILUSTRACION)

#

La primera familia de éstos -seguramente la más clásica- que venimos a distinguir estaría constituida por aquellos en que el procedimiento seguido desarrolla una *yuxtaposición o acumulación* de elementos, o fragmentos de éstos, procedentes de cadenas o secuencias diferenciales. La célebre fórmula surrealista del "encuentro de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones", en efecto, se inscribiría dentro de esta primera familia de procedimientos alegóricos por acumulación o yuxtaposición de elementos, al igual que, por enumerar algunos ejemplos clásicos, las transparencias picabianas, los fotomontajes dadaistas o constructivistas, los collages en general o los asemblajes.

Ya se produzca condensación, ya mera intersección disjunta entre los elementos pertenecientes a niveles, registros o códigos de significancia diferenciales, lo fundamental de este procedimiento alegórico es que en él se verifica una subversión del espacio representacional por la interposición de varios planos o niveles cruzados, de manera que los códigos -o las reglamentaciones de sus juegos de enunciación- de cada uno de ellos fricciona y hace entrar en crisis a los otros; a resultas de lo cual la fuerza significante sufre desviación, desde la dirección representacional principal (la misma que enuncia Magritte en su célebre "esto no es una pipa", o en sus dibujos con nombres trastocados) hacia otras transversales u oblicuas que emergen en el entrecruzamiento alegórico.

Naturalmente, encontrar ejemplos en la práctica reciente de todos estos procedimientos alegóricos por yuxtaposición no es difícil. Desde el procedimiento clásico de la trasparencia y superposición de planos enunciativos [David Salle] al fotomontaje [Barbara Kruger, Cindy Sherman] o el ensamblaje [Reinhard Mucha, Bertrand La De modo especial, la combinación de elementos y sistemas de representación operativos desde una multiplicación de los niveles tiene singular importancia de cara a explicar la aparición y el extraordinario desarrollo reciente del trabajo de *instalación*, ya sea en video [Marie Jo Lafontaine], multimedia [Marcel Odenbach] o de obra *site specific*, para desarrollo aplicado a un espacio determinado y preexistente; línea de trabajo e investigación de cuya importancia da testimonio el hecho de que alguna de las más importantes y significativas exposiciones recientes, como *Chambres d'amis*, hayan sido concebidas enteramente para mostrar su auge y desarrollo.

Con todo, es la irrupción exacerbada de elementos escriturales -no estrictamente novedosa: presente en todos los momentos barrocos o subvertidos de las economías de la representación- en la secuencia enunciativa lo, quizás, más característico de los más recientes procedimientos alegóricos de *yuxtaposición*.

Es posible que una pieza en muchos sentidos inaugural del alcance y la economía alegórica por intersección de niveles o registros de significancia diferenciales lo constituyera la célebre *Una y tres sillas*, de Joseph Kosuth. A la yuxtaposición del "objeto real" y su

“representación” se le añade -o cruza- la definición de él propuesta en el orden textual, escritural. Y, por supuesto, es este tercer elemento/nivel el que desbarata la posible verticalización jerárquica que en el orden de la representación podría articularse entre los dos primeros para introducir el desvío alegórico, para impulsar la significancia de la pieza en efectos tangenciales, derivativos.

Cabe encontrar con relativa facilidad múltiples ejemplos de este tipo de procedimientos alegóricos por yuxtaposición o intersección de planos enunciativos en que uno de ellos es de orden escritural. En la investigación de Joseph Beuys se establecía una estricta equivalencia de ambos registros. Recuérdese su conocida declaración en que afirmaba: “incluso cuando escribo mi nombre, dibujo”. Otro tanto, posiblemente, ocurría con la aproximación al espacio pictórico como territorio de efectuación de un cierto *grado cero de la escritura*, que Roland Barthes reconocía en el pregrafismo de Cy Twombly, en un magnífico ensayo[47] cuya lectura recomendamos vivamente.

Pero aquí nos interesan más otros encuentros, digamos, “no pacificados” de texto e imagen, en los que ambas eficacias se contrastan y violentan. Como por ejemplo ocurre en Tim Rollins & KOS, en que la pintura se superpone al escrito, anulándolo, sentenciando su desaparición o, más bien, su retirada a un lugar subterráneo, a la profundidad de una especie de memoria silenciada del lienzo. No siempre, sin embargo, ocurre así -y, de hecho, parecería que en la avalancha reciente de yuxtaposiciones escritura / pintura es la primera la que más a menudo sobresale a primer plano.

Así, la aparición protagonista en el lienzo de la leyenda narrativa, muy cerca del articulado barroco característico, como en Ed Ruscha.

O, manteniendo el componente literario -pero desplazando su timbre desde la poesía a la grandilocuencia épica, como en Anselm Kiefer o en Julian Schnabel.

En algún caso, en efecto, la importancia cobrada por el texto sobre el lienzo llega de hecho a desterrar la presencia en él de pintura, cosa que, por ejemplo, ocurre en Jenny Holzer o, por citar otro entre interminables ejemplos recientes, Larry Johnson -o a minimizarla, como en los chistes de Richard Prince, sobre los que más adelante, en una futura sesión, habremos de volver.

Otros ejemplos que consideramos de particular importancia, dentro de esta categoría de procedimientos alegóricos por yuxtaposición de elementos, en que se produce una irrupción tensionada de elementos escriturales es la del fotomontaje. Los de Barbara Kruger mantienen la dimensión de radicalidad propia de la técnica, sobredeterminándola con mensajes explícitos y precisos, de enorme eficacia.

En el campo de las instalaciones, también son múltiples los ejemplos que se podrían proponer de intersección de objetos con elementos escriturales, pero seguramente aquí el caso

---

[47] Roland Barthes. *La sabiduría del arte*. Recogido parcialmente en el catálogo de la exposición Cy Twombly. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

de las de Jenny Holzer vuelve a aparecerse como el más representativo. No dejan, en todo caso, de poseer un interés singular aquellas en que se hacen intervenir libros (Annette Lemieux, Rodney Graham, Art & Language, ...)

Por último, y para terminar con esta primera “familia” de procedimientos alegóricos, habría que citar el caso extremo de la propuesta “pre-escritural” -y aquí nos ahorraremos volver a insistir sobre la importancia que concedemos en nuestra concepción de lo escritural a su carácter preverbal, anterior a toda codificación- en que se hace coincidir lo visual y lo lingüístico, como en Ken Lum. Toda una corriente de investigación -a la que incluso se le ha dedicado ya alguna exposición colectiva[48] - trabaja sobre esa escritura prelingüística, gramatológica. Y cabe pensar que, por ejemplo, es ésa misma la “lectura”/no lectura que occidente hace de alguno de los trabajos de los nuevos artistas del este, como Bulatov o Kabakov, lo cual explicaría su fulminante y momentáneo éxito más allá de las consabidas razones comercial-industriales.

Toda esta línea de trabajo de construcción -en realidad, de deconstrucción- de un espacio fronterizo de encuentro entre escritura y pintura como problematización de la legibilidad tiene, como ya dejamos establecido en la primera sesión, su precedente claro en el trabajo duchampiano: hasta el punto de que alguna de estas, las más, “novedosas” propuestas de problematización de la legibilidad remiten, de modo evidente, a trabajos por él realizados (por ejemplo, *Un bruit secret*). En cierta forma, en efecto, el *resto* que en la superficie asolada, *desertizada*, del texto flota apunta a la presentida necesidad de su *reamueblamiento*. ¿No es, curiosamente, la indicación de ello lo que el mismo texto secretamente enuncia -y, por tanto, ése el verdadero ruido que en su motor ronronea?

#

La segunda de las familias que queremos ahora establecer estaría formada por todos aquellos procedimientos que consisten en la efectuación de un desplazamiento, extracción y recolocación en otro espacio enunciativo -la primera forma de esta familia es, sin duda, la atracción desde espacios exteriores al propio de la representación. El precedente clásico es aquí, evidentemente, el *objet trouvée*. Y, nuevamente, la senda establecida por el *readymade* duchampiano la más transitada. Sin duda, en todo caso, es el cruce de la tradición por él inaugurada -en su convergencia originaria con la del objeto surrealista- con la del pop, el que ha abonado el rico terreno en que esta segunda familia despliega su rizoma, en torno al concepto, lábil pero no débil, de *apropiación*.

Una vez más, el número de ejemplos que podrían proponerse es grande y la clasificación a establecer un punto borrosa, movediza. Con todo, en un primer grupo cabría incluir el conjunto de artistas que Hal Foster ha caracterizado como *cargo cultists*: Haim

[48] *Problems with reading rereading*. Rhona Hofman Gallery. Chicago, 1989.

Steimbach, Joel Otterson o Jeff Koons, como los más significados entre ellos, y, en general, el procedimiento consistente en la presentación-exposición, mediada por dispositivo alguno o inmediata, directa, de un objeto extraído de distintos espacios del mundo-de-vida.

Particularmente fecundo y explorado, sobre todo en el continente americano, parece el procedimiento alegórico por el que se atraen con pertinaz insistencia objetos provenientes de los universos del consumo, en muchos casos resaltados en esa su condición de mercancía por el refuerzo de dispositivos de seducción comercial -tales vitrinas, escaparates, etc...

La economía del deseo en la regulación que la vistosidad -la dimensión propiamente visual: casi diríamos la *escopia*, parafraseando al Lacan que aseguraba que el Barroco podía definirse por la regulación del alma desde la *escopia* corporal- de la mercancía establece, es, en tales direcciones de trabajo, reconocida en la enorme importancia que semejante regulación alcanza en las sociedades contemporáneas por la extensión del dominio de los *media* visuales.

En el reconocimiento de tal importancia, tal y como se da en esta forma de procedimiento alegórico por *apropiación de objeto*, digamos, se verifica además la forma mejor acabada de *estrategia de indiferencia* al universo de la mercancía de que hablábamos en la lección pasada y cuya enorme importancia en la investigación artística actual ya hemos destacado suficientemente.

En la forma universalizada de la mercancía que determina el estatuto del objeto en la organización sistémica de lo social propia de las economías posindustriales -o, si se prefiere, del capitalismo tardío- las cargas de significancia asociadas a su supuesta rala materialidad por la semitotización de los mundos de vida determinan su condición *alegórica*.

Todo objeto es, ya desde su pura inscripción en el espacio público y por su enfatizada destinación al consumo, llamado a enunciar cargas de significancia perifericas asociadas, a comportarse y *ser leído* alegóricamente, como enunciado no ya de un puro valor de uso, sino desde el orden de los imaginarios colectivos sentenciado por la circulación de imágenes y enunciaciones performativas que saturan los mass media.

Es ahí donde, con toda su significación, tiene sentido hablar de *objetos inespecíficos*: la relación de representación, ciertamente, se ha visto quebrada; pero el objeto no se ve a partir de ello abocado al puro silencio, a la suspensión de la enunciación, a un aparecer puramente *cósico* -por utilizar una vez más terminología heideggeriana- en su reducción a *objeto específico*, sino, casi al contrario, impulsado a un descentramiento enunciativo en multiplicadas direcciones, en el entrecruzamiento de juegos de habla que lo atraviesan construyendo su sentido -y en última instancia, determinando su uso y función pública.

Con todo, es evidente que este enfatizar la *dimensión inespecífica* del objeto determinada por su lugar y destinación precipitada al consumo en las sociedades actuales se produce de manera bien diferenciada en unos y otros casos -incluso cabría distinguir entre la aproximación que al objeto en esa su condición alegorizada tiene lugar en Europa y la más usual en el circuito norteamericano.

En la que se da en éste, efectivamente, no suele problematizarse tal condición -sino retratarse sin más en su efectiva y pura complejidad: así, por ejemplo (y por citar el caso extremo una vez más), en Jeff Koons.

En las aproximaciones a la condición alegorizada del objeto en las sociedades actuales que vemos entre los artistas europeos, sin embargo, sí es frecuente que su presentación -la *apropiación de objeto*- se realice enfrentándole a su propia banalidad cuando no destacándole en su condición alienada, herida. Así, las "presentaciones" de objetos realizadas por Ange Leccia, mediante su confrontación serial a sí mismos, desnudan el trasfondo banal de sus potenciales de sobresignificancia, alegóricos. Igualmente, por citar un segundo ejemplo, en las instalaciones de Armleder, compuestas con objetos extraídos de los mundos-de-vida casi siempre elegidos por su asociación a, precisamente, un proyecto emancipatorio -habitualmente los programas de las vanguardias clásicas aplicados al diseño de los elementos constitutivos de la organización de la vida cotidiana- fracasado, elocuentes así en su condición de *machines affectées*, objetos heridos, dolidos, insatisfechos en el disfrute de su condición alegorizada -bajo la forma pura de la mercancía- en tanto ellos mismos constituyen la más patente memoria y evocación de su anhelo de servicio a un proyecto global de emancipación de hecho no-cumplido a su través.

Dejemos aquí -aunque habremos necesariamente de volver sobre la problemática especificidad/inespecificidad del objeto en su apropiación desde la esfera artística- este primer grupo de procedimientos alegóricos característico de la estrategia que hemos denominado de *desplazamiento*.

Todavía dentro de esa misma familia cuya característica sintáctica se reconocería en la efectuación enunciativa de un desplazamiento, de una traslación de elemento a otro espacio de discurso -a otro *juego de habla*-, cabe distinguir un segundo gran grupo: aquél en el que la apropiación se realiza no sobre un objeto de mundos-de-vida cualquiera sino sobre uno perteneciente a una esfera de ellos autonomizada, escindida. Y, de modo principal, precisamente la artística. Este tipo de "apropiación artística" es precisamente la que ha dado nombre general al procedimiento y de la que se supone estar hablando cuando no se distingue más allá del término "apropiación".

El ejemplo clásico -y su realización más ambiciosa y llevada hasta las últimas consecuencias- aquí es el de Sherrie Levine y sus *apropiaciones* de obras de arte ya fotográficas -sus primeros trabajos *after Rodchencko*, o Walker Evans por ejemplo- ya pictóricas -la serie *d'aprés Ver Meer*. No se trata de copias -según ella misma ha puntualizado- sino de refutaciones o ataques a los restos no eliminados de la idea de originalidad y de la fundamentación de la experiencia artística en el supuesto aurático de la unicidad e irrepetibilidad de la Obra.

Experimentación sobre el habitar la diferencia el seno de la repetición -en la línea analítica trazada por el Deleuze de *Diferencia y Repetición*- la obra de Sherrie Levine pone en cuestión al mismo tiempo la idea de autoría y refuerza el reconocimiento de que en las

sociedades actuales la experiencia artística se verifica mayoritariamente del lado del *media* -de hecho, la mayoría de sus apropiaciones (simulacros de tercer orden, en esa medida) lo son no tanto de obras de arte cuanto de sus *reproducciones*, como si su aspiración no fuera otra que la de prestar ilustración a las tesis benjaminianas sobre la dilución del *aura* de la obra a manos de las transformaciones técnicas de los dispositivos que organizan su difusión y distribución pública.

Dentro de este subgrupo de procedimientos alegóricos por *apropiación artística*, al que también cabría encontrarle precedentes duchampianos en el *Readymade Reciproque* o en *LHOOQ*, cabe distinguir una segunda línea ya no restringida a la apropiación de "obras" sino de otros dispositivos relacionados con la esfera e Institución-arte. En su espacio surge, precisamente, la veta más rica -y áspera, por cierto- de estrategias alegóricas radicales, ideológicamente comprometidas. Ello es, por supuesto, lógico, dado que el extraer sus objetos -o elementos de discurso cualesquiera- del propio subsistema del arte les abre la posibilidad de ejercer la más feroz de las críticas a su condición escindida, autonomizada.

Seguramente, el artista que más lleva esta línea de trabajo a sus últimas consecuencias sea Hans Haacke, cuyas obras constituyen feroces puestas al desnudo de los mecanismos que traman la institución-Arte y sus ocultas, en la condición autonomizada de lo artístico, implicaciones con la totalidad de lo social. Así, obras como *Les Poseuses (small version)* se empeñan en revelar la dinámica especulativa del coleccionismo artístico y trabajos como los realizados sobre, por ejemplo, Saatchi & Saatchi, desnudan la utilización enmascaratoria del patrocinio artístico como encubridor de comportamientos que difícilmente podrían considerarse filantrópicos, cuando no resultan claramente antisociales.

Próximo a esa línea, la particular presencia de corporaciones en el proceso de la institucionalización es el leit-motiv de la investigación de Cleg & Guttman -siguiendo una línea abierta por Dan Graham, probablemente, y llevando la crítica de la institución-Arte más allá del único territorio (el museo) que la práctica de los setenta abordó.

También los asemblajes de Reinhard Mucha efectuados con material inventariable del propio museo podrían ser contemplados como casos de este tipo de procedimientos alegóricos en que la apropiación se ejerce, poniendo en cuestión su separación, sobre la misma subesfera de lo artístico -y ciertamente podrían proponerse muchos ejemplos más en esta línea de trabajo, probablemente una de las más fecundas e ininterrumpidas en toda la segunda mitad del siglo.

Conviene, en todo caso, avanzar en nuestra clasificación provisional de los procedimientos alegóricos, para completar la familia de los que hemos caracterizado como de *apropiación* -o de extracción y desplazamiento- haciendo referencia a los dos últimos grupos.

El primero de ellos efectúa su apropiación sobre los dispositivos de difusión: tal sería el caso de Jenny Holzer y su apropiación de soportes de comunicación de masas, o del lenguaje publicitario -como en los trabajos de IFP o Richard Prince, por citar dos casos particularmente complejos e interesantes.

A medio camino entre esta subfamilia y la anterior (entre la de quienes efectúan su apropiación del media y quienes la realizan sobre la esfera artística) habría que situar, en todo caso, el peculiarísimo trabajo de Simon Linke y sus esmeradas reproducciones pictóricas de anuncios publicitarios en las revistas especializadas de arte.

Por último, y para dejar atrás esta amplia y compleja familia de los apropiacionismos, habría que referirse a un cierto citacionismo, procedimiento del que, si bien en la mayoría de los casos se ha abusado en demasía -hasta hacerle perder toda eficacia-, algunos desarrollos, como el de Rodney Graham en su trabajo de compleción de realizaciones fragmentarias o inacabadas, resultan particularmente interesantes, como ejercicios de "relectura", de reinterpretación abierta. Así, su reescritura del texto de Edgar Allan Poe *Landor's Cottage* o su interrupción de la secuencialidad de una obra serial de Judd por interposición de textos de Sigmund Freud -obras sobre cuyo análisis volveremos en la última sesión- constituyen los mejores ejemplos de la comprensión alegórica del trabajo del arte entendido como productividad de sentido asentada en su dimensión intertextual, inclausurable en ninguna dirección interpretativa y, al contrario, abierta en cualquiera de ellas a la multiplicación acumulativa de nuevas dimensiones de significancia, de reutilizabilidad.

#

Internémonos, finalmente, en la tercera de estas grandes *familias* de procedimientos alegóricos cuya distinción nos está permitiendo avanzar un esquema general para su clasificación. En ella incluiríamos todas aquellas estrategias que apuntan a la enunciación problemática de su misma suspensión y, por ende, a la "mostración" de su escena en estado de virtualidad. El procedimiento alegórico consistiría, aquí, en el silenciamiento, la interrupción de la enunciación, en su enmudecimiento, en su corte y suspensión -si se quiere, apuntando en la línea del desnudamiento del espacio mismo de la representación expuesto en su grado cero, como *página en blanco*.

Por una vez, el mejor precedente clásico de este procedimiento en el campo plástico no sería Marcel Duchamp -aún cuando su *Portabotellas* difícilmente se entendería sino a la luz de la lectura minimal-virtualista que vamos a proponer (y no se debe nunca olvidar tampoco su declarado interés por Mallarmé)- sino Malevich. El Malevich suprematista más radical, el del *ultimo cuadro*, el Malevich del *Cuadrado negro* y el *Blanco sobre blanco*.

Con todo, es la travesía que de este programa de aproximación al grado cero de la enunciación realiza el minimalismo la que sitúa su significación actual en lo que a la comprensión de la experiencia artística le es irrenunciable herencia. Es muy probable, incluso, que la propia teorización de Donald Judd sobre el alcance y la pretensión del trabajo minimalista, antes referida, acierte a dar la mejor definición que cabría encontrar de su significación -en lo que, todavía, nos obliga a mantenernos en un determinado borde de indagación.

Hay, sin embargo, un extremo de la tesis de Judd sobre los objetos específicos que debe ser revisado: a saber, el que se refiere a la certidumbre de que la suspensión de la función representacional clausura irrevocablemente las potencias significantes del objeto-obra sobre sí mismo, sobre su, digamos, coseidad rala. Más bien al contrario, la interrupción de todo lazo referencial parece tener por efecto el alumbramiento de su estatuto significante, de su condición potencial para la enunciación de algo otro, su dimensión alegorizada.

Son, naturalmente, los dispositivos barrocos (no siempre reconocidos) del trabajo minimalista los que derivan en esta dirección alegórica, forzando su lectura como, precisamente, *objetos inespecíficos* -nada menos parecido a aquellas *cosas-en-sí* por las que una lectura ingenua de la propuesta de Donald Judd tomaría las obras minimalistas.

El primero de ellos es, por supuesto, la secuencialización, la seriación que determina un ritmo interno de la enunciación, requiriendo su prolongación virtual más allá de la interrupción, en una exploración maquinal de la diferencia inscrita en el orden de la repetición. El automatismo productivo que las máquinas minimalistas engendran -el error consiste en pretender que las obras minimalistas no son máquinas: objetos inespecíficos que se proyectan y autoproducen en un más allá de sí mismos- establece inercialmente direcciones de deriva, potenciales fugitivos de sentido, cargas liberadas de significancia, ciertamente en estado virtual.

Un segundo grupo de estrategias de suspensión lo estableceríamos entre los trabajos que se empeñan en la dificultación de su visibilidad. Entre ellos, habría sin duda que destacar casos -y no podemos entrar aquí a analizar su relación con el minimalismo ni a desarrollar más ampliamente este procedimiento estratégico- como los de Dan Graham o Niek Kemps.

Avancemos enseguida sobre un tercer tipo de dispositivos barrocos. Una vez más característico del trabajo minimalista, se desarrolla en la forma de bucle autorreferencial que pone en escena el propio espacio de la representación. Con la agudeza que le caracteriza -y relacionando este hallazgo con el de un límite de la investigación artística sobre el que no cabe pensar progresión: un límite ahistórico, o más exactamente acrónico- Harald Szeemann reflexionó en Zeitlos sobre esta tensión (cuyo exponente contemporáneo es, propiamente, el minimalismo) de la obra hacia el lugar de su acontecimiento.

Tensión o movimiento de la "escultura" a ocupar el lugar del pedestal, inclinación de la pintura a suplantar el lugar de su soporte -el lienzo. Tendencia al cubo y al blanco característica del mínimal -que tendría ciertamente en Judd y Ryman sus más ajustadas expresiones- que ya no sólo significan suspensión de la enunciación, sino -y aquí el barroco se corona sin ornatos- enunciación del lugar de la enunciación en su estado virtual.

He aquí la forma alegórica en estado puro: el objeto mínimal no refiere a otro, no enuncia nada "otro" que sí mismo (y, en esa medida, es ciertamente un *objeto específico*); pero sí es alegoría de su propio estatuto y dimensión alegórica, es alegoría de alegoría, presentación del mismo espacio de la representación -en su grado cero, ciertamente.

Una vez más, el número de ejemplos que podrían proponerse de trabajos en que este procedimiento alegórico de suspensión de la enunciación se verifica, en la creación más reciente, es enorme -aún sin contar con los ya referidos de la tradición minimalista o su herencia más directa, casi escolástica.

Casos como los evidentes de Vermeiren, Willi Kopf o Mimmo Zöbering , en que la ocupación del lugar del pedestal es evidente (y por tanto la suspensión de la enunciación directa, o su sustitución por la del lugar-virtual en el que ésta acontece) o como el de Imi Knoebel -en su intervención en la Documenta 8-, en que se produce el mismo reemplazo del panel expositor.

Esta misma intervención/presentación del espacio de la representación como único juego enunciativo se da, en todo caso, de la manera más radical, en el trabajo de Reinhard Mucha. Así, su contribución a la Nouvelle Biennale de Paris 1985, consistente en un pequeño movimiento impreso a la pared asignada mediante un juego de ruedas deslizado bajo uno de sus extremos.

Más allá de ese caso concreto, todo el trabajo de Reinhard Mucha, como en *El problema fondo-figura en la arquitectura barroca*, activa reflexiones extremadamente complejas sobre el espacio en que se presenta, puestas en escena del propio lugar en que sus trabajos acontecen -aún cuando nunca para cerrarse sobre sí mismos en un bucle puro, ciego en su reiteración *ad nauseam*.

El lugar de la representación -en Mucha, el mismo espacio museístico- y la obra entran en un diálogo abierto, que da lugar a una secuencia en fuga, derivativa. Todas las escisiones -interior/exterior, arriba/abajo- son recorridas como lugares de un tránsito. No se trata sino de aquella auténtica producción de un interior sin exterior o de un exterior sin interior -en definitiva, de la articulación de un pliegue-: ese dispositivo operatorio en que Gilles Deleuze localiza -siguiendo la pista a Wölffin- el módulo fundamental de la estrategia barroca, tomando como modelo imaginario el de la mónada leibniziana[49].

Algo parecido a ella nos propone el mismo Mucha en su *Maqueta para el Bar de Konrad Fisher*. Su volumen medio se nos ofrece de entrada como un exterior, pero una aproximación mayor nos atrae en cambio hacia un interior laberíntico y cerrado, -hipotéticamente- sin ventanas, que nos incorpora en anamórfosis dispensándonos, desde ese barroco lugar, un punto de vista descentrado, mediante un dispositivo óptico curvo, que se vuelca enteramente en la percepción única del puro paso del tiempo -expresada por un reloj digital acelerado-, del transcurrir en el espacio de la representación del acontecimiento.

Aceleración o ralentizamiento, las estrategias alegóricas de suspensión de la representación se distribuyen de esta forma en dos aventuras, en dos regímenes.

Peter Halley las ha intentado ambas: una pieza como *Speed Zone* es propuesta como puro acelerador, como mera señal en un tránsito velocificado. *Flat Field*, en cambio, parece

[49] Gilles Deleuze. *Le Pli*. Minuit. Paris, 1989.

apelar a otro requerimiento, el de una ralentización, el de una *deslaberintación* del territorio, el de su aplanamiento. La misma *biestabilidad*, doble significancia, reclama para su obra pictórica: al mismo tiempo ella es presentada como espacio circulatorio y carcelario, de flujo y de cautiverio, de tránsito y detención.

Dos compulsiones principales parecen encontrar allí expresión: una primera, a la deriva incontenible, al aumento del ruido y la redundancia, a la fuga por los desfiladeros de la significancia, es puesta por la misma barroquización alegórica del espacio. La segunda es opuesta como una resistencia a la nausea, al vértigo, que en ese escalonamiento de fugas alegóricas se abriría como precipicio sin fin.

Tal sería, probablemente, el lugar de todo ese movimiento melancólico de nueva geometría, de Philip Taffee a John Armleder, pasando por la misma Sherrie Levine, en que apropiacionismo y búsqueda de estructura elemental se combinan para alcanzar el deseado ralentí que frene la fiebre (el ruido) de la enunciación, que suspenda el vértigo de una industria abismada al delirio excéntrico de la sobreproducción, al disparate desregulado de la mínima novedad.

Ronald Jones, recientemente, ha dado cuenta de ese vértigo, lo ha teorizado y, siguiendo a Greenberg, titulado con el nombre de Alejandrianismo. No es fácil, ciertamente, pensar un tratamiento contra su síndrome, nausea incluida -sobre todo, por la naturaleza paradojal que le cumpliría al remedio, al *pharmakon*, presentar. Ningún cierre del teatro de la representación, en efecto, es pensable desde su mismo espacio escénico. Ninguna interrupción de su decurso en el tiempo cabe ser pensada en él.

Y sin embargo, la ilusión de su posibilidad parece aparecerse como tentación mantenida. Así, en ese encegamiento de la escena que suplanta la enunciación por un completo *black out* en los *Surrogates* de Allan McCollum.

O en ese enmudecimiento radical que los objetos sufren de la mano de Robert Gober. No son ciertamente esculturas -ejercicios en el espacio escindido de la representación-, pero tampoco provienen de la realidad, de los “mundos de vida”. Son objetos que carecen de uso o función en el registro real, pero que tampoco se consagran a la pura especulación de la forma.

No son más que “juegos de lenguaje”, enunciaciones sin consecuencias ni objetivos más allá que la mera circulación inter subjetiva del significante, del artificio.

Toda la obra de Gober habita el enmudecido territorio alegórico del silenciamiento, de la no enunciación, ese filo extraño entre los mundos de vida y la esfera separada del puro arte -del arte alienado, cabe decir.

Urinarios, lavaderos, sillas, camas. Pero siempre sillas o lavaderos o camas inhabitables, imposibles. Territorios próximos, pero irrecorribles, que definen un no lugar, que emplean un no lenguaje hacia el que son atraídos los objetos desde el espacio de vida.

Imposibles, no devuelven a lo cotidiano, ni provienen de él. Pero tampoco habitan el territorio de la forma entregada a la especulación de su propia especificidad.

Permítanme que, cerca ya de acabar, me fije por un momento en un trabajo de Gober que, a mi modo de ver, constituye una de las mejores puestas en escena del espacio de la representación -y de su problemática especificidad- realizadas en los años ochenta: se trata de la instalación que presentó en el Aperto de la Bienal de Venecia del 86.

Reune:

- una puerta (obra del propio Gober) -que, tal vez remite a la famosa puerta duchampiana siempre abierta, la que en su estudio de la *rue Larrey* separaba o unía tres habitaciones mediante un doble cerco-.
- una escultura característica del llamado *new poverism* (realizada de hecho por Meg Webster)
- un cuadro de paisajismo tradicional americano (pintado por un tal Albert Bierstadt)
- y un "texto posmoderno" de Richard Prince (chiste pintado, sobre los que en la última sesión habremos de volver).

En esta reunión imposible de texto, escultura, pintura y "arquitectura interior" (que constituye una irónica y última *obra de arte total*) se declina una especie de espacio postutópico, enmudecido. A diferencia de la duchampiana, la puerta de Gober está sacada de quicio. Ya no es una puerta a través de la que se puede otear "otro lugar", algún *au delà*. Tampoco es una puerta que haya siempre de quedar abierta, sino una puerta que ni abre ni cierra nada. Una puerta que simplemente, se reclina sobre un "no lugar" delimitado por el entrecruzamiento de fragmentos discursivos que no pertenecen a un mismo contexto, que no emplean códigos compatibles, que no se hacen inteligibles unos a otros, que arrojan y proyectan esa ininteligibilidad sobre lo otro, sobre la situación imposible de diálogo que allí se crea y no se resuelve sino en mudez, en redundancia pura, en mero -por saturación- ruido.

Allí, en esa escena reveladora, tocan a su fin todas las utopías: la del objeto (fin del sueño aurático), la del sujeto (fin del sueño utópico-emancipatorio de constitución de un sujeto fuerte e integrado) y, en última instancia, la de la disciplina (como espacio autónomo del conocimiento). Y lo que queda, más allá de ese lenguaje silenciado que ya ninguna utopía se atreve a aventurar, ninguna *promesse de bonheur* a desgranar, se ilumina, si acaso, es ese pronunciamiento suspendido en un no lugar que, con Jan Vercruysse, habría que denominar más bien *atópico*.

En las oscuras cámaras a las que así Vercruyse nombra se cumple un bucle reflexivo, autorreferencial, que pone en el lugar de la enunciación al propio procedimiento alegórico.

Y, allí sí, se verifica un tipo muy particular de estrategia alegórica, particularmente significativa y, por así decir, central en las economías barrocas, complejas, de la representación que nos atañen -estrategias sublimes por autorreferencia, deberíamos decir.

Se cumple, de esa forma, como una alegoría de la pura potencialidad de enunciación de *algo otro* que concierne al espacio de la representación, experimentación orientada al suspenso -o al menos, a la puesta entre paréntesis- de la literalidad enunciativa.

Toda una tradición de modernidad había experimentado con ese recurso barroco al bucle por el que el enunciado toma al asalto el lugar de su acontecimiento, el de la representación, apuntándose en él -como la página en blanco mallarmeana- como pura virtualidad, como pura potencia alegórica.

Y en su presentación todavía, se sigue iluminando y desnudando, aún cuando sólo pueda hacerlo por el espacio fugitivo de una fulguración, la compleja configuración de las economías contemporáneas de la representación, la escena barroca y el procedimiento alegórico en su arquitectura trasparentada.

Gracias, para terminar esta sesión, por la atención que han prestado en lo que ella haya servido para que esa figura pueda, también aquí, haberse intuido.

Muchas gracias.

Patria mía

Dedicaremos esta cuarta sesión de poundiano título a reconsiderar el alcance de una propuesta de lectura crítica de la historia más reciente del arte español elaborada a partir de la aplicación y explotación del modelo hermenéutico -en general, de una comprensión alegórica de la significación de la experiencia artística- que en estos días hemos venido desarrollando.

Nos referimos, de hecho, a la que nosotros mismos desarrollamos, con el título de "*Antes y Después del Entusiasmo. Arte Español 1972-1992*", y presentamos, a través de una muy discutida exposición, en Amsterdam, en Mayo de 1989, en el curso de la feria de arte, KunstRai.

Atenderemos, pues, a la efectiva presentación real de un conjunto de autores y obras a los que les pretendimos valor de significación central para una elucidación de los puntos fuertes de articulación de la investigación en lenguajes artísticos más radicalizada en nuestro país, fijándonos en los argumentos que esgrimimos en apoyo de esta propuesta -estrechamente ligados, como se verá, al modelo de interpretación valorativa que en estas lecciones venimos desarrollando- para lo cual retomaremos de continuo el capítulo dedicado a ello en el catálogo publicado en la ocasión, bajo el título, aquí finalmente recortado -ahora que otros también felizmente se derrumban-, de "*Los muros de la Patria Mía*".

Inmediatamente, consideraremos alguno de los argumentos críticos que en el curso del posterior debate se han ido haciendo -más o menos- públicos, ofreciendo a la postre un último ajuste -si se quiere, tanto del modelo como de algunas cuentas todavía pendientes.

#

Nuestro primer argumento era *a contrario*. Se trataba de poner sobre el tapete -y denunciar- la simplonería del tópico aceptado como "historia verdadera" de los últimos años del arte español. Bajo el nietzscheano epígrafe de *Historia de un Error*, nuestro esfuerzo se centró en recorrer los pasos que llevaron a las más banales fábulas a hacerse pasar, y ser tomadas, por la "historia verdadera".

Falsando así la que se había hecho pasar por cierta, nuestra intención era proponer, a cambio, una que pudiera valer como, al menos, "historia verosímil": una historia lo suficientemente compleja como para iluminar la carga de sentido de lo que, aun cuando de facto no había ocurrido, podría haberlo hecho.

Para ello era preciso, en primer lugar, desvelar lo que en la fábula que corría como verdadera se había escamoteado, la falacia deslizada, la mentira que había sido hecha pasar por realidad. Y que, de hecho, había acabado por convertirse en tal.

Era una historia bien conocida, repetida una y otra vez hasta el hastío como versión oficial. Su tópico se organizaba en torno al temoso estribillo de un *antes y después de Franco*. Estribillo que algunos, más sutiles en su grosería, entonaban -y aún siguen entonando- variado en un “antes y después de Miguel Barceló”.

Para los portavoces de aquella cantinela oficial y oficialista, la historia del arte intramuros se dividía en dos rotundos merced a ese mágico filo -en cuya infradelgadez provechosa ellos asentaban la administración de sus -ya derrumbados- podercillos.

No residía el problema en lo simplón de un pensar en términos de *antes y después* -de hecho, también nosotros lo intentamos. Sino en el olímpico ignorar que cuando se señaliza un territorio mediante la localización de alguna discontinuidad, es preciso que ésta se presente y reconozca fuerte, verdaderamente significativa.

En rigor, ¿podía decirse que lo había sido, en España, en el campo de las artes plásticas, la muerte vergonzantemente *natural* del dictador Franco?

En nuestra opinión, había que decir de una vez por todas y claramente que no, pese al extendido lugar común -y dejando finalmente de lado su indudable y explotadísima rentabilidad política.

Ni después de Franco había emergido, en el campo de la actividad artística, algo que antes no existiera, ni se había extinguido nada que sí -al menos, nada que hubiera tenido en esa desaparición causa: otras hubieron que daban mejor cuenta de una transformación de la esfera artística que, en casi todo, resultaba homologable a la de casi todos los paises occidentales de parecido desarrollo.

En cuanto a la segunda variación sobre el mismo tema, ciertamente más taimada -el “antes y después de Barceló”- era preciso desenmascarar que su única fuerza provenía de la apelación a un contexto de consenso que recorría -en un cortocircuito retroalimentado digno de nuestro insuperable tercermundismo- las cuatro o cinco paradas-tópico del circuito internacional dominante. Aún siendo a todas luces paleto, el criterio de exportabilidad de la propuesta -en realidad, lo de “antes y después de Barceló” era una formulilla pensada para *curator-turistas* necesitados de un esquema rápido que devolvernos convertido en inapelable regla del gusto- ha bastado para sentenciar el que esa fábula acabara por ser tomada por la “historia verdadera”.

Hay que decir que, a la postre, el problema no radicaba sólo en que la “historia oficial” hubiera venido siendo *contada* en términos de *antes y después de Miguel Barceló* y simplificatoriamente convertida, a partir de ese punto, en la del sucesivo recambio de nombres consagrados en el *hit parade* de un reconocimiento siempre venido del escaparate internacional.

Sino en que, de hecho, se ha *producido* como tal, mediante una sistemática *domesticación* del trabajo creador y su sumisión al modelo dominante -forzada por el viejo sistema de las recompensas y censuras, por una odiosa e intervencionista política de premios y castigos.

A los "comisarios" de esa visión oficialista de la España que *entusiasmaba*, dentro y fuera, les cabe, pues, enorme culpabilidad: y no sólo como enunciadores de esos ridículos "antes y después": sino, lo que ya es responsabilidad mayor, como efectores: por haberlos *realizado*, convertido en reales -quiero decir que, por su culpa y en efecto, la "historia real" del arte español de los años recientes se ha dado, ciertamente y de hecho, como la de esos pobres *antes y después* (de Franco o Barceló, tanto da).

Puesto que se enseñorearon ellos de lo real y convirtieron, por abusivo ejercicio del poder, en "historia verdadera" lo que no pasaba de obtusa fábula, nuestra alternativa atravesaba, en primer lugar, la denuncia de su error, su ridículo extravío.

Para, acto seguido, proponer desde lo imaginario "otra historia", otro *antes y después* que, aunque por descontado no había *acontecido*, cupiera pensar que -aún sólo fuera por bien narrado- hubiera merecido hacerlo.

E incluso aún pueda, que en el despliegue de la historia todo empieza a parecer posible, todas las direcciones practicables y todas las investigaciones lícitas -otra cosa sería decir que valiosas.

#

Antes de seguir adelante nos pareció allí obligado reconocer -y aquí recordar- que la única apuesta abiertamente programática que en este país se realizó -dejamos la valoración que sus resultados nos merece para unas líneas más abajo- en el curso la última década fue la exposición *1980*.

Para ser más preciso, tal carácter de programático debe atribuirse concretamente a las posiciones mantenidas allí y posteriormente desarrolladas por Juan Manuel Bonet.

Resumiendo, nos referimos a su encendida y mantenida defensa de una dirección de *retorno al orden*, a la "especificidad de la disciplina". Dirección que se perfilaría diseñada a partir de la reconducción de las aventuras de la llamada *Nueva Figuración Madridleña* -que siguiendo esa consigna quedó confinada al barroco bucle de Moëbius que, premonitoriamente, Carlos Alcolea ilustró excelentemente con su *Matisse de día, Matisse de noche*- y de las diversas abstracciones líricas al encuentro de los *puntos fuertes* de la vanguardia clásica, poniendo en la buena cocina pictórica y en la narración -ya mitológica, ya literaria- de algún "asunto", o a la pura tonalidad "poética", sus dos ejes de valor estético.

Sin pretender agotar con tan breve descripción una posición que en su momento se presentó compleja y afinada, bástenos ella para reiterar aquí dos declaraciones a su respecto.

Primera, la de nuestro respeto y reconocimiento a su transparencia en el manifiesto de una posicion -de aprecio a la "destreza en el dominio técnico y formal" y a la virtud "poético-narrativa"- de las que, por cierto, no están en absoluto alejadas realizaciones que se pretenden públicamente otra caracterización, como las supuestamente "*otras figuraciones*". Tanto es así que, en nuestra opinión, empieza a ser preciso ya pensar en todos los posteriores desarrollos neoconservadores de los lenguajes oficiales de los ochenta -léase Barceló, Sicilia, la nueva escultura formalista vasca, catalana o valenciana, ...- como continuación epigonal, y no como ruptura, de todo el fenómeno de retorno al orden que empezó a cumplirse tras la deriva reaccionaria de la nueva figuración madrileña.

Segunda, y dicha sea inmediatamente, que a pesar de respetar absolutamente ese apostar sin las habituales ambigüedades, en modo alguno coincidimos con las elecciones de su apuesta ni sus planteamientos, con cuya demarcación del territorio y criterio de valor estético disentimos completamente.

#

Centrando, finalmente, la interpretación propuesta: ¿Cuáles eran nuestras hipótesis de trabajo, en lo que se refería a la historia reciente de la escena española? Resumiéndolas esquemáticamente:

1. que dos han sido sus momentos fuertes,

2. que esta fortaleza viene determinada por su profundización en espacios definidos por una tensión problemática claramente localizable,

3. que entre esos dos momentos puede trazarse una transversal genealógica que estipularía una dirección imaginaria -que no, desde luego, efectiva- de transmisión de hallazgo en la reciente investigación más radicalizada en el campo artístico. Y, por último,

4. que esta transversal imaginaria debería retrotraerse a la única *tradición* de modernidad que en la historia de este país ha cuajado, y que ponemos -como, si se quiere, filigrana coronaria de nuestra hipótesis- en relación con el análisis sistemático que antes hemos presentado de la economía de la representación: cierto *conceptismo* barroco.

#

Entremos, pues, directamente, a su desarrollo, fijándonos en la primera de las hipótesis y situando los dos momentos a que se refiere.

El primero. Proponíamos fecharle entre 1972 y 79 y situarlo -atención- *en los alrededores* del arte conceptual español.

No en su centralidad -dominada por un exceso de ortodoxia y poca profundización, tanto en los grupos madrileños como, más si cabe, en los catalanes- sino en sus periferias, entre todos aquellos que, próximos a la órbita conceptual se abrían, o bien a otras disciplinas -la música, la poesía visual- o bien a otras sensibilidades menos estrechamente sociologistas -el *povera*, el *minimal*, el *pop*- y que, en todo caso y por virtud de un sentido del humor y un escepticismo bien característico, escapaban a la pura y tediosa reiteración de la ortodoxia vigente.

Sin duda, la celebración primero de los *Encuentros de Pamplona* en 1972 -con invitados como John Cage, Arakawa, Vito Acconci, Jan Dibbets, Art & Language, Jochen Gerz, Mel Bochner, Christian Boltanski, Victor Burgin, Bruce Nauman, Joseph Kosuth, Lawrence Wiener, Robert Smithson, On Kawara, Piero Manzoni, Robert Morris, Richard Long, ... y muchos más: ¿bastará esta pequeña relación para desmentir el tópico del aislamiento anterior al ascenso de los nuevos gobernantes?- y de los ciclos de *Nuevos Comportamientos Artísticos*, en 1974, organizados por Simón Marchán en Madrid y Barcelona, puntúa el despliegue de las diversas líneas de investigación que en la órbita del conceptual llegan a desarrollarse en nuestro país.

Señalemos aquí la importancia particular que concedemos a la sensibilidad minimal/land/povera aportada (importada, si se prefiere) por un pequeño grupo -con Patricio Bulnes, como teórico, a la cabeza- del que Eva Lootz y Adolfo Schlosser constituyen el núcleo principal, y en cuya proximidad también Mitsuo Miura desarrolló su particularísima línea de investigación minimalista. También en su entorno, el sugerente desarrollo conceptual/povera de artistas como Nacho Criado o Concha Jerez -más tardíamente.

Con todo, es la tensión problemática que, ya avanzando la década hacia su final, surge entre ese panorama de la periferia conceptual y las aventuras pictóricas de las figuraciones postgordillistas -comprometidas, desde el pop, con la exploración del campo pictórico como automatismo productivo del inconsciente- y la abstracciones postpleynetianas -fijadas en la práctica pictórica como actividad revolucionaria/pulsional de emancipación/constitución del sujeto- la que, en nuestra opinión, define su momento de inflexión, de máxima potencia. Ya en 1982[50] habíamos defendido parecida tesis -tesis que aún no habiendo obtenido eco alguno hasta recentísimamente, pudo ser de decisiva influencia para que alguno de los firmantes se apresurara a desentenderse de los reaccionarios resultados de la "hipótesis 1980".

A todas luces, aquella tensión -entre el conceptual y la voluntad de reconsiderar lícita la experimentación en el campo pictórico- no supo ser resuelta -quizás en los casos de Ferrán García Sevilla y Juan Navarro Baldeweg esta afirmación merecería mayores matices-, ni mantenida.

Y desembocó o bien en el puro retorno al orden poético-mitológico-pictoricista apostado por Bonet -casos de Villalta, Campano o Broto-, o bien en una tímida conservación

---

[50] *Tras el concepto. Escepticismo y Pasión.* Comercial de la Pintura num. 2. Zaragoza, 1982

de tal tensión desde dentro del campo pictórico -con resultados tan divergentes como la oportunista deriva *transvanguardista* (en plan *typical spanish*: que así se trasplantaba lo del *genius loci*) de Chema Cobo, ahora pretendidamente convertido en "artista político", o el esplendoroso hundimiento en la solitaria lucidez de la dificultad del mantenimiento de la tensión ("transconceptual", la llamábamos por entonces) en los de Manolo Quejido o Carlos Alcolea.

Y en todo caso, en el extravío (al menos momentáneo, como se verá) de todo el hallazgo conceptual, abandonado a una significación ya puramente residual, de *holzwege*, senda perdida.

#

Centremos, pués, y antes de seguir adelante, la propuesta argumental que entregábamos con *Antes y Después del Entusiasmo*, las posiciones que defendíamos.

Primero, y antes que nada: la nula participación en el jubiloso *supuesto* "posmoderno" de que recientemente se habría producido el acontecimiento de una "discontinuidad feliz" que hubiera, de alguna manera, cancelado la problematicidad del espacio de la representación.

Al extremo opuesto de semejante punto de vista, consideramos que ésta se ha visto multiplicada hasta alcanzar un orden de complejidad inédito. Orden de complejidad que se traduce en un confinamiento en los márgenes de una economía barroca de la representación, inhabilitada para la expresión anticipatoria de cualesquiera supuestos horizontes termodinámicos pero permanentemente abierta a la irrupción súbita de regímenes que, mediante el despliegue estratégico de procedimientos que tendrían en el alegórico una matriz básica, mantengan inconclusa y legítima en su significación la actividad creadora, entendida como radical tarea productiva de sentido.

Y segundo, ya refiriéndonos al contexto preciso de la escena española de las últimas dos décadas: igualmente, la convicción de que el *entusiasmo* que venía determinando su imaginación se basaba en un falso supuesto. A saber, el de que la *supuesta* superación del *supuesto* aislamiento de la escena española había dado curso a la gestación de una situación fuerte y un conjunto excepcional de creadores de primera magnitud y significación internacional.

Lejos de semejante visión eufórica, la que nosotros defendíamos partía de la convicción de que los dos únicos momentos fuertes de la escena española en el periodo que nos ocupa habían sido -o/y estaban siendo- los que precedieron y suceden al del *entusiasmo*.

Así como la certidumbre de que lo que en ella -en la "escena del entusiasmo": digamos, para entendernos, la del "éxito de lo español 1982/88"- se desgranaba en realidad era el fruto de una ideología conservadora y formalista de retorno al orden filtrada por una estetizante herencia localista.

Ideología conservadora y herencia esteticistas que en el mejor de los casos se expresa abiertamente -ejemplo: los defendidos por Bonet y más arriba referidos- y en la mayoría intentaba pasar disimulada bajo un barniz de referencias cosmopolitas, o pretendidamente (trans)vanguardistas, como en los casos de Barceló, Sicilia, Chema Cobo o la primera ola de la escultura vasca -siendo en realidad las fuentes de sus hallazgos mucho más provincianas, escolásticas y, desde luego, conservadoras en su estrecho neoacademicismo.

#

En fin, segundo momento fuerte de la escena artística española reciente: el actual -incluso en su condición de apenas incipiente. Fechese 1987-92, por ejemplo, y sitúese en la emergencia lenta de un conjunto de nuevas actitudes reflexivas que podrían igualmente referirse a cierta órbita *neoconceptual*, siempre y cuando no se entienda por tal algún academicismo estilístico estrecho, sino básicamente una actitud de *autocuestionamiento* del propio espacio de acontecimiento: El reconocimiento de una condición de confinamiento en un estadio complejo del espacio de la representación, en el que todo desarrollo de estrategias debe contemplar la construcción de una tensión reflexiva capaz de ofrecer una dirección de resistencia a la pura eficiencia sistémica de recursos enunciativos ya estabilizados.

Tres serían aquí las direcciones de investigación principales que acotarían la problematicidad de este segundo momento fuerte.

La primera llevaría a la reflexión barroca sobre el propio espacio de acontecimiento y el de la economía en él de los procedimientos enunciativos. La obra de Juan Muñoz y Cristina Iglesias resulta, en este sentido, principal en cuanto a este tipo de planteamientos y por lo que a la escena española se refiere -posteriormente profundizada con singular penetración por jóvenes artistas como Maldonado, Pep Agut, Eugenio Cano o Paco Polán.

La segunda se fijaría en la articulación ceremonial de los procesos de comunicación, ya a nivel microsocial -en el caso de Espaliú, esta localización llega a circunscribirse a la misma construcción del lugar del sujeto en la ceremonia, en el entrecruce de una economía pulsional con otra de la representación- ya bajo una perspectiva más colectiva, sociológica -casos de Federico Guzmán o Pedro Romero. En todo caso, la participación ceremonial es contemplada al margen de toda comunidad de *creencia* en algún *relato*, de participación en un *belief*: es contemplada -y no es extraño que esta mirada tenga a los artistas andaluces como principales protagonistas- como pura práctica, *rito sin mito*.

Por último, y aún muy cerca de la anterior -de hecho, posiciones como las de Guillermo Paneque, Ricardo Cadenas, Rogelio López Cuenca o Rafael Agredano podrían situarse en sus fronteras-, la tercera dirección de investigación se centraría en la asunción de la condición complejificada y de alta definición que determina el acontecimiento de los lenguajes artísticos en el espacio de las sociedades actuales, fuertemente contaminado por presencias de elevado potencial comunicativo, cuya consecuencia última apuntaría a cierta

radical ilegibilidad, para emplear la expresión de De Man, y en cuya proximidad una preescritura pictogramática, como la de José Manuel Nuevo -o la tensión hacia una especie de arqueoescritura primigenia que se da en los cuadros de Javier Baldeón, en que el signo no aspira a ser sino el registro de la propia acción que lo produce-, viene a encontrarse con estrategias de pura interposición de pantallas de registro corregido como las de Simeón Sáiz Ruiz o, ya más cerca de una apreciación puramente *escritural* de lo icónico (o *arquitectural* de lo volumétrico), Santiago Mercado.

Con todo, este planteamiento trigonométrico del actual *momento fuerte* nunca pretendió negar la evidencia de que -máxime habiéndose apuntado como situación incipiente- la textura de las investigaciones es mucho más compleja y dispersa en su definición de líneas y lugares. Ni tampoco la evidencia de que existen otros muchos núcleos de investigación próximos a esta territorialización -por ejemplo, un grupo ya bien afirmado de escultores catalanes y valencianos de marcada inclinación o neoconceptual o *silent* -Salomé Cuesta, Trini Gracia- y varios grupos de, digamos, nietos del conceptual madrileño: como el ya desaparecido GENE, EMPRESA, Libres Para Siempre o *La Société Anonyme*; o el colectivo de independientes que, muy enriquecido por una apropiación sesgada de los lenguajes del pop suburbial del graffitismo, se desarrolla en torno a la sala Estrujenbank- de cuyo desarrollo efectivo cabe esperar, en última instancia, la fortaleza afianzada o la muerte rápida de este segundo momento, en todo caso.

#

Consideremos aquí, antes de seguir adelante en el desarrollo de las referidas cuatro hipótesis, las objeciones que a las hasta ahora propuestas -las dos primeras- se han hecho públicas.

Todas ellas, hay que empezar por decir, han dado por buena, implícita o explícitamente, la crítica por nosotros dirigida contra el lugar común que atribuía entusiastamente valor glorioso al panorama de retorno al orden consagrado durante los años 80. Eso no significa, de cualquier modo, que el consenso se haya desplazado -demasiada velocidad incluso para un sistema de la opinión pública tan invertebrado y, por tanto, lábil- para aproximarse a nuestra contrapropuesta: sino que aquellos que lo sostenían y defendían han optado, ante nuestra denuncia explícita y aún cuando no se ha escamoteado el pronunciamiento de sus nombres y posturas, por dar la callada por respuesta. Táctica la más habitual en un país en el que el ninguneo del oponente parece ser la principal forma -por no decir la única- que el debate intelectual conoce.

Así, todas las contestaciones a los argumentos propuestos han venido -introdúzcanse aquí cuantos matices se consideren necesarios- de los próximos, de aquellos que compartían, de entrada, al menos el argumento *a contrario*, la certeza de que el lugar común sobre la

bondad del momento ochentista español deslizaba una peligrosísima estafa, un palmario escamoteo.

Sentado ese -nuevo, y casi diría único- lugar común, el resto es disentimiento.

Donde éste se ha expresado de forma más ácida y revenida, ha sido en la crítica firmada por Power y Villaespesa[51]. En síntesis, su argumento acepta implícitamente el esquema general de mi propuesta, pero niega el acierto en el señalamiento de los dos "puntos fuertes".

En su opinión, cuando señalo al *posconceptual* de los años setenta yerro al "olvidar" el que a ellos les parece momento más interesante -"un cuerpo de obras que desafiaban el contexto sociopolítico desde una perspectiva de partido".

No se trata de olvido -me cumple decir en defensa de mi posición-, sino de escasa simpatía por ese lugar de la ortodoxia conceptualista que a ellos les parece principal. Pienso que en mi argumentación estaba sobradamente expresado un interés prioritario no por la centralidad escolástica -para ser más claro: en mi opinión tremendamente aburrida y trivialísimamente politizada en función ciertamente de una manipulación de partido- del conceptual, sino por el entrecruce del hallazgo allí soportado con el de otros intuidos por el acercamiento al pop y al mínimal -si hablamos de paradigmas estilísticos.

La discrepancia de fondo -si es que llega a haber tal cosa bajo su mero error de (no) lectura- parece en todo caso situarse en torno a las distintas concepciones de la "radicalidad" que ellos y yo mantenemos. Para ellos ésta se relacionaría, a lo que parece, directamente con la expresión explícita de contenidos sociologistas, mientras en mi propuesta tiene más que ver con el autocuestionamiento de la propia actividad discursivo-creadora en su relación con la organización de los mundos de vida y las posibilidades de experiencia de los sujetos de conocimiento. Razón por la cual nunca le concedería apelación de radicalidad a ninguna escolástica, por más que se presentara sistemáticamente -como por cierto se exigía en la ortodoxia por ellos aludida- con el carnet del partido en la boca.

En cuanto al segundo momento fuerte que yo sitúo en un conjunto disperso e incipiente de líneas de investigación antiformalista, su contrargumentación se crispa y cierra en banda, evidenciando -lo que ya se hacía sospechable en la estrecha concepción que de "lo radical" ellos compartían- la fidelidad de sus planteamientos a no disimulados intereses de una trasnochada "vieja guardia".

La condena a la globalidad del momento actual -bajo la acusación generalizada de *neoconservadurismo*- se combina con una magnánima disposición a considerar salvedades -a otorgar salvoconductos. El criterio que, según ellos, salva de la quema y el sambenito de "neoconservadurismo" lo sitúan en la adopción de "actitudes frescas". Y tal cosa atribuyen por igual a Paneque que a Muñoz o a G. Romero. Por mi parte, entendiéndolo mejor en unos

[51] Kevin Power, Mar Villaespesa. *Un debate pendiente*. ARENA INTERNACIONAL DEL ARTE. Num. 4. Madrid 1989.

casos que en otros, y pareciéndome consideración escasamente rigurosa, no me cabe sino pensar que lo que subyace a tan deletéreo "criterio de validez" no es otra cosa que la voluntad de quien lo administra de reservarse el privilegio de hacerlo.

Críticas más serias y constructivas -y no más débiles, en absoluto- recibió mi propuesta, todas ellas venidas ya desde el seno de una cierta -bien diferenciada- *nueva crítica*.

Sin entrar a considerarlas aquí cada una por separado y en detalle -aun reconociendo que en bastante se diferencian las posiciones mantenidas por Juan Vicente Aliaga, José Manuel Costa y Manel Clot, para citar a los que con mayor seriedad han aportado algo al "debate pendiente"- me limitaré ahora a recoger *grosso modo* sus principales puntualizaciones.

La primera se refiere a la insuficiencia de la exposición para mostrar la tensión problemática del momento "posconceptual". Sin duda, esta crítica no está falta de fundamento y es a todas luces evidente que una localización de la compleja trama de reenvíos que entre actitudes conceptuales -enriquecidas, insisto, por la aprensión de los descubrimientos del pop y el mínimal- y retorno a la pintura -a través de dos aventuras muy diversas en los casos catalán y madrileño, para colmo- requeriría una muestra mucho más extensa y meticulosa.

La segunda -que considero más trivial, pero que cito por coincidir en ella todas las críticas- se refiere a la que casi todos consideran gran laguna abierta en la exposición por la ausencia de Muntadas y Torres. Esta no inclusión, en cambio, es absolutamente intencionada y se basa no ya en una discrepancia sobre el valor atribuido a la obra de ambos -en cuya importancia ciertamente coincido con mis críticos- sino en mi consideración de su escasa relevancia en la estructuración de la escena española. De la misma manera que reseño a Mitsuo Miura, Eva Lootz o Schlosser (un japonés y dos austriacos) como trascendentales para entender un desarrollo investigador en España, considero que la obra de Muntadas o Torres exige ser interpretada desde otro contexto dialógico -americano, para más señas- y su aportación al despliegue del contexto español sólo puede ser considerado en términos de "eco" llegado del exterior, al mismo título y con el mismo rango que, por poner un ejemplo, las obras de Bill Viola o Dan Graham.

Finalmente, y *para terminar de una vez con el juicio de* "Antes y Después del Entusiasmo", la tercera objeción a mi propuesta se refiere a la insuficiencia con que el "segundo momento fuerte" es presentado. Al margen de que esta observación se refiere en algún caso, sobre todo, a no coincidencias -por ausencia o por presencia- con el total de la lista, no puedo sino nuevamente conceder la insuficiencia de lo mostrado.

Es evidente que la triple categorización de líneas de investigación que desarrolla el texto de la propuesta -y aún la complejidad mayor y la aparición de nuevos núcleos de hallazgo sólo queda en él aludida- no se encontraba suficientemente reflejada en la exposición: sólo que, una vez más, esa insuficiencia ni es querida ni cabe pensar que quepa superarla sino mediante un desarrollo continuado y programático de sucesivas actuaciones

empeñadas en la elucidación de un territorio de investigación que a una primera aproximación apenas le cabe otra aspiración que la de señalizarlo, apuntarlo.

Pero dejemos, en todo caso, aquí esta cuestión y esperemos que el futuro traiga esas otras esclarecedoras aportaciones que puedan llevar más allá la comprensión de la significación de la investigación artística que entre nosotros viene recientemente produciéndose.

#

Por ahora, y ya casi para terminar, intentemos retomar el argumento de la imaginaria transmisión de hallazgo que entre ambos momentos podría haberse producido -para, inmediatamente, referir ese hilo guadianesco a la intermitencia de la tradición -la conceptista/barroca- de mayor arraigo e importancia entre nosotros cuando hablamos de la forma alcanzada por la vocación de lo moderno.

Lo primero que es preciso señalar es que los territorios de ambas investigaciones se superponen, triangulándose en torno a los referidos vértices de minimalismo, pop y conceptual -entendidos como economías de la representación y no como meras estéticas- y al despliegue de estrategias alegóricas de yuxtaposición, desplazamiento y suspensión. Sin duda, hay una distancia recorrida entre ambos momentos, que se salda seguramente en la forma de una fusión de territorios, en tanto sus especificidades ya no son sostenidas como dogmas doctrinales -digamos, la *credibilidad* de un cuerpo de enunciados ya no es más el fundamento de una *actividad* (propiamente, entonces, *vanguardista*)- sino como orientaciones heurísticas, direcciones de investigación. Pop, minimalismo y conceptualismo se entremezclan así para el segundo momento dando lugar a un espacio meramente operacional, no doctrinario; estrechándose en él las tácticas de aproximación indiferenciada al universo de la imagen o el objeto bajo la forma universalizada de la mercancía (que funda el *pop*), de suspensión de la enunciación y descenso a su estatuto virtual (que constituye al *minimalismo*); y de cuestionamiento generalizado del darse el arte en las sociedades contemporáneas bajo la forma que le otorga la Institución (fundamento de la actitud *conceptual*).

Sólo, pues, desde la asunción del cumplimiento de ese rotundo mestizaje cabe pensar una relación filiativa -y siempre discontinua, ilegítima- entre los señalados dos momentos fuertes. La "transmisión" de hallazgo no se produce, por tanto, por herencia de un corpus, sino por coincidencia dissimultánea en un territorio de exploración (transformado, en todo caso, en el sentido analizado).

La forma de estar en él, en lo que se efectúa como reminiscencia vernacular que viene a expresar la desinencia -la curvatura- de una tradición que, discontinua, se reitera como las apariciones de una memoria alucinatoria en su excentricidad, en todo caso, se mantiene. Hasta tal punto que, incluso, nos permitiría -nos permitió, y con esto entramos ya de lleno en

nuestra cuarta y última hipótesis- enunciar la sospecha de haber topado con un auténtico *genius loci*, no configurado narrativamente -no correspondiéndose con mitologías o formaciones simbólicas específicas- sino operacionalmente, como expresión del ejercicio específico de una “facultad” casi natural, racial, espontánea (aparentemente espontánea, puesto que es la única forma en que la aprehensión de lo moderno asume consistencia entre nosotros) que conformaría la única expresión noble de lo que hasta nos atreveríamos a reconocer como *volkgesit*. La (facultad) de la agudeza y el ingenio -para nombrarla con títulos que ya le fueron, e inmejorablemente, otorgados- y la forma del *conceptismo* como figura genérica de sus (muy eficientes y nobles) aplicadas artes.

Reconocíamos *conceptismo* allí donde se trataba de operar tensionamientos en la superficie -de la fisicidad material del significante, cualquiera que ésta sea- para inducir efectos productivos de sentido -de significancia, para ser más preciso- que apuntarían (o despuntarían) en su trascendencia, apareciendo como lo “otro dicho”, como lo *alegorizado* -y abocando así al inicio del proceso de su *lectura*, de la *deconstrucción* de su(s) sentido(s).

El *concepto* se nos aparecía así, no como negación de la fisicidad material[52] de la obra, sino como vocación de afrontar ésta como lugar de convocatoria alegórica, como territorio para el ejercicio de procedimientos enunciativos próximos a aquella *intrusión de la metáfora en la metonimia* que Tzvetan Todorov proponía como figura principal del tropo poético -y cuya calidad barroca parece innecesario recalcar.

Acotando con todavía mayor precisión, presentábamos la estrategia *conceptista* como, básicamente, operación de activación de deslizamientos súbitos que conectarían unos significantes a otros -congelando, al menos por un instante, la verticalidad de su valor semántico inicial, si acaso no suspendiendo su función de representación, para, en ese momento abrir su significancia -y aquí el *humor* es algo más que un recurso entre otros: volveremos sobre ello en la última lección- a un borde de multiestabilidad, conducirla a un punto de histéresis.

Sin pretender con tan escueta teorización haber agotado el análisis de este esquematismo, únicamente aspirábamos a proponer un modelo o forma general que permitiera delimitar claramente cierto territorio, y una convicción -que nos importaría tildar de *política*: en tanto se efectúa desde un campo que, por virtud de su misma actuación, es definido precisamente como pura potencia de transformación, de desplazamiento radical- a la hora de afrontar el espacio de la representación que conduce al desarrollo de determinados regímenes específicos en la actividad enunciatoria.

Salvando las peculiariades estratégicas -suficientemente recorridas- de los trabajos reunidos en la exposición ensayamos, a partir de ahí, iluminarlas a la luz común del modelo *conceptista* esbozado.

---

[52] Tal y como es propuesto en la "biblia" conceptualista de Lucy Lippard: *La desmaterialización del arte*.

A ella proponíamos, por ejemplo, afrontar los *etcéteras* de Juan Hidalgo. Por citar uno de ellos, piénsese en el titulado “*Acaso*” (“el acoso del ocaso”). O alguna de las proposiciones de Pedro G. Romero -cuyo reconocimiento de deuda con el conceptismo nos parecía explícito-:

“LACOMUNICACIONE
SUNAREITERACIONESU
NAREITERACIONDELA
COMUNICACION”.

No cabe dudar que la operación conceptista tiene su campo de experimentación mejor abonado en la escritura -remitir aquí a la tradición de la poesía del barroco español parece ocioso. En rigor, incluso cabe decir que en todo efecto de rima se verifica un dispositivo conceptista, de trabajo de alumbramiento de una significancia a partir del encontronazo súbito de una conexión entre significantes. De hecho, es esa senda alegórica del *conceptismo* la que ha llevado más lejos la investigación literaria radical -y no sólo la española (pongamos Ramón y sus greguerías, para señalar el ejemplo más evidente): pensemos en *Finnegan's Wake*, por sólo citar un caso mayor.

Pero, de cualquier forma, defendíamos que la eficacia del operativo *conceptista* podía efectuarse igualmente entre imágenes -o entre imagen y texto: de hecho, y como hemos mostrado, en toda economía barroca de la representación se produce una equivaluación última de imagen y texto.

El fundamento último del daliniano método de la *paranoia crítica* es, precisamente, ese hallazgo de vínculos por los que una imagen se desliza hacia otra: pone de manifiesto su productividad. Toda la tradición surrealista española -en realidad, es el hallazgo freudiano el que debe mucho a ese esquematismo que Gracián teorizara y analizara en su *Agudeza y Arte del Ingenio*, lo que a partir de la relectura lacaniana del inconsciente como lenguaje es aún mucho más obvio-, sobre todo en su desarrollo de objetos, es una evidente puesta en práctica del dispositivo *conceptista*.

Esposas, de Joan Brossa, se nos aparecía como poema conceptista: de la esposa-cónyuge a las esposas-manillas veíamos saltar el mismo vínculo (de significancias descentradas) que circula entre las pulseras de diamantes -que vienen a sellar el conyugal- y la cadena que las liga, el yugo que las une.

Otro tanto, por ejemplo, proponíamos como clave de lectura de muchos de los cuadros de Ferrán García Sevilla. Quien conociera sus “proposiciones” en linea con las de Wiener o sus trabajos sobre “conceptos, sinónimos, contrarios” o “ambivalencia, cambio, correspondencia, inclusión, ruido, redundancia, paradoja” reconocería en, por ejemplo,

Tiburaco-Camaleao el mismo juego de deslizamiento de los significantes, en este caso desarrollado entre imágenes.

Conceptismo -*rébus* en imágenes- también en piezas de Juan Navarro como *Arado*: frente a una foto al fondo que representa un *árido* paisaje castellano incesantemente recorrido por un tractor que traza los surcos, un tocadiscos *ara* un disco de lija, de tierra.

El mismo automatismo activador de significancias que Rogelio López Cuenca enciende cuando escribe su poema "*Atravesar las ideas como quien atraviesa pueblos y ciudades*" precisamente sobre un señalizador urbano de cruce de direcciones.

Pues al fin y al cabo, en efecto, se trata precisamente de atravesar las ideas por su médula, por ese canal que la operación conceptista desoculta, limpia. No se trata sino de activar el pensamiento -y sólo secundariamente puede interesar hacer literatura. Para conseguir que, como el *peso* atraviesa acelerado la columna desnuda atraido por la *pesa* que se le opone en la conocida pieza de Juan Navarro, el pensamiento se revele en su eficacia, se entregue a su vértigo.

#

En una precisa fórmula, Benjamin Buchloh[53] resumía la naturaleza del procedimiento alegórico como "*la expresión pública de un significado oculto*", recordando las lúcidas reflexiones de Grosz a propósito de la invención del fotomontaje: "*Heartfield y yo (...) descubrimos las inmensas posibilidades (...) de, de esa manera, decir en imágenes lo que con palabras habría sido prohibido por los censores*".

Se cuenta que un celebrado poeta español fue desafiado a mentarle públicamente a la reina una cojera que, aunque a todos fuera evidente, nadie, como en el célebre cuento de *El rey desnudo* se atrevía a comentar. Ganó el poeta la apuesta acertando a decirle, no diciendo, lo que hasta ese momento nadie se había atrevido. Ofreciéndole en una recepción dos flores, declamó su poética invitación:

Entre el clavel y la rosa
su majestad escoja.

¿Acaso la relación entre la *agudeza y arte de ingenio*, en cuyo oráculo el español parece haber sido siempre diestro, y la dificultad tradicional que el decir ha encontrado en esta tierra arada a golpe de intolerancias necesita ser evidenciada?

[53] Benjamin H.D. Buchloh. Op. cit.

En varias ocasiones hemos caracterizado la escena española como desdichada *república* de lo *no-dicho* -y la relación entre desarrollo del ingenio alegórico y dificultad del decir directo no parece necesitar mayor explicación.

Allí la dejamos apuntada y aquí no hemos hecho sino recorrer y reiterar, con el añadido ocasional de algún pequeño matiz o alguna necesaria mayor aclaración, lo ya dicho -pero nunca bien, a lo que parece, entendido.

Espero que para ustedes se haya aparecido con diáfana claridad y me gustaría, en todo caso, que dejen aflorar cuantas dudas u objeciones les hayan asaltado en el debate que ahora abrimos.

Una vez más, muchas gracias por su inestimable atención.

ARE YOU KIDDING, MAN?

Comenzaremos esta última *lección* en un gabinete -un gabinete de *lectura*, precisamente. Se trata de la pequeña biblioteca de Auguste Dupin, en que se desarrollan los sucesivos episodios de un conocido relato de Edgar Allan Poe: *La carta robada* -traducción que no totalmente hace justicia a la riqueza de sentido ("robada" apenas traduce uno de los posibles sentidos de *purloined*, y en ningún caso da la idea de "recorrido", de "distancia", que los análisis del texto desentrañan como fundamental; en cuanto a *letter*, no se puede olvidar que significa también *letra*: lo que, y puesto que hablamos de escritura, va a señalar en el texto original una segunda dirección de significancia *alegórica* que deberemos siempre tener en cuenta) contenida en el título original: *The purloined letter*.

Parece importante reseñar de entrada que nada relevante *acontece* en el curso del relato fuera de este "lugar", sino que todos los *sucesos* de los que en éste se dan cuenta aparecen narrados, contados. El único lugar, pues, en el que, como real, todos estos sucesos se ofrecen al lector último es el de una mediación: la proporcionada por el relato, por la narración. De ahí que el hecho de desarrollarse ésta en un *gabinete de lectura* no pueda resultarnos indiferente. Máxime cuando la nuestra, como propios lectores del relato de Poe, reproduce *en lo real* la situación relatada: la escena de una lectura. En esa figura de una reiteración fractal que nos introduce en un descenso desde lo real hasta el acontecimiento atravesando sucesivos órdenes de supuesto metalenguaje en agudas figuras sutilmente autorreferentes se esconde, seguramente, la potencia de fascinación misma del relato.

Y, si me apuran, incluso la clave de interpretación del mismo título y el enigma al que da nombre: el de la *desaparición*, que es alejamiento, *distancia*, de una carta -de una letra, que sólo en su clausura bajo las sucesivas capas de *relectura* que la acumulación de órdenes de relato le añanden podría ser, digamos, descifrada, incluso *leída*. Pues, en el caso de una carta, precisamente, de eso se habla.

Del problema de la lectura, seguramente, trata por excelencia el cuento. Es sabido que tanto Jacques Lacan[54] como Jacques Derrida[55] dedicaron significativos estudios a la elucidación del relato -o, más bien, apoyándose en él, a la de las cuestiones de la repetición y la interpretación misma, y a la consideración de la misma noción de legibilidad, en última instancia. Por supuesto, pretender añadir algo sustancial a su interpretación del relato o a las

---

[54] Jacques Lacan. *Le Séminaire sur la lettre Volée*. in *Ecrits*. Seuil. Paris, 1966.
[55] Jacques Derrida. *La Carte Postale*. Flammarion. Paris, 1980.

aportaciones que a partir de ella suscitan sobre el problema de la lectura[56] resultaría, por nuestra parte, desmedidamente pretencioso.

Lejos de tal ambición, la que nos ocupa al revisitar el gabinete de *33, rue Dunot, au troisième, Faubourg Saint-Germain*, es la de ceder a la atracción del torbellino negro -seguramente aquel *Mäelstrom* de otro no menos impresionante relato de Poe- que ha puesto en juego centrífugo -¿o diremos, definitivamente, excéntrico?- una sucesión de espirales canónicas que, *retornando, fugan*, para invitarnos a entrar en un juego interminable, por ser sin objeto, en el que precisamente vemos ejemplificado el recurso a la potencia del procedimiento alegórico para elucidar sobre el sentido y la forma -de toda producción de sentido.

Lectura, pues, de una lectura (la derridiana) de una lectura (la lacaniana) de una lectura (la que Poe hace de la que Dupin hace de la que el Inspector de policía hace de la que el Ministro ha hecho de la que la destinataria supuestamente primera hizo de lo que su, más que probable, amante escribiera) de una carta largo tiempo extraviada como efecto -en tanto pertinente- en última instancia real, la nuestra no se pretende añadir aquí sino como capa más de una cebolla cuyo centro *originario* interesa infinitamente menos que las curvaturas posteriores que lo envuelven -y que no relatan sino el tránsito de su posible o efectiva *circulación*.

Para señalar no otra cosa que la evidencia de que ésa es la forma (fragmentaria e interminable) que a toda elucidación corresponde y el orden en que todo trabajo de escritura y relectura -de producción de sentido, en última instancia- se inscribe.

En el Seminario lacaniano, en efecto, todavía, la restitución de *la carta robada* resultaba pensable en términos de reiteración de una escena -si se quiere, la del extravío "original" por la del hallazgo quisiérase o no policíaco del investigador- para mostrar que tanto el sujeto como el contenido de la misiva sucedían -y nunca precedieron u originaron- a la materialidad misma del "escrito" (mejor, aquí, que "carta") y su circulación, digamos, pública.

En la relectura derridiana que atraviesa explícitamente el texto -el *Escrito*, una vez más, pero ahora de otra forma- del seminario lacaniano, en cambio, este proceso ve multiplicadas sus escenas y en ella, ya, lejos de pensarse la lectura como restitución de alguna propiedad o sentido original, el escrito, la carta "*n'a donc pas de propriétaire. Elle n'est apparemment la propriété de personne. Elle n'a aucun sens propre, aucun contenu propre qui importe, en apparence, à son trajet. Elle est donc structurallement volante et volée*"[57].

Si en el *topos* lacaniano, así, el "exceso de evidencia" (no olvidemos que *la carta* era "escondida" a la vista de todos, precisamente en el lugar más visible, a plena luz) delimitaba

---

[56] Sobre este punto véase la interesante referencia de José Jiménez en *Imágenes del hombre*, Tecnos, Madrid 1986, p. 249 y ss.

[57] Lacan. Op. cit.

el lugar de la ausencia -de la carta, del sentido- en la deriva derridiana éste es recorrido como tránsito puro, sin estaciones de principio o fin de trayecto, sin origen ni destino. El texto es ya un mero efecto circulatorio cuya eficacia se desencadena en un proceso inagotable de relecturas y reescrituras (del que, seguramente, ningún ejemplo mejor darse podría que esta aproximación sucesiva y errática a "la carta alejada", robada, volante) que culmina, sin culminación, en la evidencia que, con el Miller de Paul de Man, relector/releído, cuando no memorado mentor, él mismo, de/por Jacques Derrida, enunciaríamos con una certeza: "el texto-intérprete no es sino otro texto más, otro texto que, sin más, se añade al cúmulo ..."[58].

Retornaríamos aquí a enunciar algo que ya en la primera sesión avanzamos: que ésta es la forma -la de una reiteración que duplica en nuestro pronunciamiento la huella de *algo otro*, fragmento de pasado o de futuro pasado que se acumula como la celebrada (en la evocativa figura del *angelus novus* benjaminiano) inclemencia: la forma *alegórica*- la forma en que, hoy, nos es dado hablar, enunciar, escribir.

Para, señalado ello, deslizarnos rápidamente hacia un trabajo que, en el orden de la plástica, asume la *exposición* de esa forma, constituyéndose muy probablemente en la más autoconsciente de producirse en un orden alegórico realización que la contemporaneidad de la creación plástica conoce. Nos referimos, indudablemente, a la obra de Rodney Graham.

A propósito de ella nuestro inicial recalado en la narrativa de Edgar Poe se redobla justificada, pues no lo está sólo por la forma de revisitación de un texto anterior que su trabajo practica y los acercamientos intérpretes a *la carta robada* ejemplificaban de la mejor manera que nosotros hemos podido recoger, sino por el hecho de que la propia obra de Graham así lo ha cumplido y en una forma difícilmente superable.

En efecto, su obra *The system of Landor's Cottage*, 1984-87, constituye precisamente una visita alegórica a la narrativa de Poe. La obra está compuesta por una maqueta, una serie de dibujos y una novela. Me permito traducir aquí un fragmento del texto que el propio Graham escribe como presentación de dicho trabajo y que vale como mejor descripción que cualquier otra que nosotros pudiéramos hacer:

"En su último cuento publicado, Edgar Allan Poe describía una pequeña casita emplazada en un bucólico valle. Es sabido que esta descripción se basaba en la propia casa de Poe en Fordham, New York, casa en la que escribió muchos de sus relatos y entre ellos el propio [que la describe] de *Landor's Cottage*, casa que fue trasladada al Bronx y convertida en un pequeño museo. Lo que yo realicé es una novela a partir del cuento corto de Poe, mediante el añadido a éste de nuevo material textual, que constituiría una especie de anexo a la casa descrita en *Landor's cottage*.

Una maqueta a escala representa la reconstrucción de la casa de Landor tal y como Poe la describe. Mi anexo, que existe sólo en forma de texto, puede imaginarse situado en la trasera de la casa de Poe, adyacente al ala más pequeña (el "ala norte" en el cuento original).

---

[58] John Hillis Miller. in Hartman, *The fate of reading*. Chicago, 1975.

El método para generar mi novela a partir del breve cuento original consiste en, interrumpiendo el relato, tomar el lugar del narrador en primera persona de Poe, su voz y punto de vista, y, a través de ellos, describir en la casa un pequeño cuarto que alberga una máquina altamente compleja y sin aparente función racional, una máquina que parece "fuera de lugar" y que reclama explicación. La explicación vendrá dada por el propio Sr. Landor, propietario de la casa y anfitrión del narrador, quien asume describir el origen y la historia del *anexo*. El cuerpo principal de mi novela se desarrolla a través de la descripción, por el Sr. Landor, de los componentes de la máquina-anexo y la relación de ese dispositivo con la casita en su conjunto.

Mi texto, que yo considero una especie de *texte genèse*, mantiene el espíritu -si no la letra- de Raymond Roussel, cuyas novelas constituyeron la fuente de inspiración de mi obra"[59].

Añadamos ahora, de nuestra parte, que el lugar en el que Rodney Graham introduce su *adenda* textual al relato "original" es definido, precisamente como ausencia, como hueco, en éste. Así, en efecto -y no se le reste significación al hecho de que éstas son las últimas líneas publicadas por Poe- el cuento acaba contabilizando su final como inacabamiento, potencial continuidad:

"No es el propósito de esta narración sino proporcionar, en detalle, una imagen de la residencia de Mr. Landor -*tal y como la encontré*; fuera de mi descripción queda el gran proyecto emprendido por el arquitecto, esbozado en un cuaderno que sólo muy brevemente me fue dado examinar.

Puesto que la luz se extinguía muy rápidamente, no pude prolongar mi examen de la obra ... él me aseguró que la quinta ala de la casa podría estar completa. Cómo la hizo, cómo era y *por qué* -con algunos detalles sobre Mr. Landor- son las cuestiones que podrían, *tal vez*, constituir la materia de otro relato[60]".

Tomando la palabra al narrador de Poe, que culmina -sin culminar- su relato anunciando un posible venidero que ampliaría y daría razón de cuestiones en el original dejadas pendientes, la máquina que Rodney Graham pone en juego se incrusta en ese vacilante *finale* no concluso ocupando el lugar realizado del *posible*. Para allí, invitarnos a un lucidísimo -semioculto, para no traicionar ese estilo de Poe que quiere un poco de penumbra para, como en *la carta robada* "analizar aquello que requiera reflexión"- desciframiento del relato haciéndole recorrer ese lugar-máquina, esa "habitación cerrada", en que muy probablemente el creador, el escritor (no olvidemos que la descrita es la propia casa de Poe), ejerce y habita (esto es: maquina); justo allí donde el enigmático anfitrión no dejó sino auscultar esbozos, fragmentos efímeramente entrevistos.

---

[59] Rodney Graham. Catálogo de Vancouvert Art Gallery, Vancouver, 1988.
[60] Edgar Allan Poe. *Landor's Cottage*. Pengüin. NY, 1977.

No es, por cierto, la única ocasión en que Rodney Graham trabaja -incluso de forma mucho más explícita- sobre el problema -por excelencia barroco- de la cámara oscura, como espacio irrecorrible, *im-presente*, en que se origina y organiza la re-presentación. Pero lo fundamental es que en su *The system of Landor's cottage*, esta cámara oscura -habitación vacante o máquina de la representación- ocupa un *topos* específico en el desenvolvimiento del relato -más allá de sus límites originales-: el lugar desde el que devenga la productividad *de sí* mismo, el lugar de su propio origen eficiente, el del motor que, literalmente, lo *escribe*.

Sin duda, la virtual continuación estaba ya señalada en el relato original bajo la figura del inacabamiento explícito -cifrado, precisamente, en la enigmática inclausura que la suposición de existencia de un no-lugar abría. Desde él, parecía ya darnos a entender Poe, *se escribe* -y tal trabajo de escritura fuga interminablemente en espirales excéntricas. El acierto de Graham se cifra precisamente en disponer allí su obra como, al mismo tiempo, mera aposición o prolongación -como trabajo alegórico de asentamiento de fragmento en el topos de una memoria productiva, reactivada- y como dispositivo estratégico de mostración autorreflexiva de tal condición derivativa, como metáfora misma de su potencial de trabajo literario.

En ese sentido se habla, en efecto, de "un pequeño cuarto que alberga una máquina altamente compleja y sin aparente función racional, una máquina que parece "fuera de lugar" y que reclama explicación[61]". El "anexo", la prolongación alegórica se añade al texto origen precisamente allí donde éste se revela abierto: fragmentario e incompleto. Pero la memoria que la aposición configura no tiene por objeto la restitución, ni siquiera imaginaria o virtual, de alguna totalidad perdida -sino la mostración del lugar y la eficacia en que encuentra asentamiento un dispositivo que organiza como inacabable la productividad del sentido.

Cabe, desde luego, señalar que la obra de Graham no es ajena, en ese sentido, a la exploración del campo que la investigación freudiana postulara y Jacques Lacan acertara a formalizar como instancia que localiza en los recorridos del significante la inapelable suerte de toda productividad de sentido, estipulando la topología de una espontaneidad que funda la posibilidad misma de todo pensamiento e incluso el fundamento de lo psíquico en su totalidad.

Así, la máquina textual -la *maquina de escribir*- que Graham sitúa en el oculto seno de la habitación vacante cuya territorialidad el mismo relato (rizo barroco donde los haya) describe, o más bien postula, ronronea con el soniquete de esa maquinaria cuya espontaneidad y eficacia se retroalimenta en un proceso de autoescritura en que el deslizamiento del significante es al mismo tiempo motor y resultado -llámesela, con siglado sigilo, ics, ciega productividad de todo (in)pensamiento, negra eficacia de todo trabajo de la producción de (in)conciencia.

---

[61] Rodney Graham. Op. cit.

Cabe además decir que no es, ni mucho menos, el único ejemplo a través del que puede reconocerse en la obra de Graham un interés y una dimensión de investigación prójima a la del hallazgo freudiano. De hecho, gran cantidad de sus obras hacen explícito su *rapport* al corpus investigador del descubridor del inconsciente.

Así, por ejemplo, la serie de trabajos que, a veces incluso con el título explícito de *Obras Completas de Sigmund Freud*, consisten en el intercalado -o la interrupción- en las conocidas obras minimalistas, secuenciales, de Donald Judd de volúmenes de las Obras Completas de Freud.

Se produce en estos trabajos -si *The System* ... valía como mejor ejemplo imaginable de procedimiento alegórico por yuxtaposición, por adenda sobre un pre-texto abierto, estas *Obras Completas* ... son el mejor encontrable de intersección, intertextualidad- un entrecruzamiento de fragmentos desplazados y dispuestos en un contexto tercero de coincidencia disjunta.

La eficacia de estas piezas depende de la magistral tensión inducida entre dos segmentos metonímicos que confrontan velocidades incomponibles -la inercia velocificada de la secuencia minimalista en su progresión espacializada sin retenciones, como un puro ritmo, contrasta con la espesa densidad de los volúmenes freudianos, que ralentiza la secuencia intercalándole silencios radicales -radicales ilegibilidades, diría Paul de Man-, opacidades inextricables, profundidades insondables.

Y lo que es más, incluso concepciones radicalmente opuestas del sujeto y sus signos: si para Judd el horizonte regulador es el signo sin espesor -sin sujeto e incluso ya sin objeto- para Freud el signo sólo es inteligible en el ámbito de una espesa oscuridad en que toda productividad de sentido se juega la suerte de su destino en la gestión de una "máquina altamente compleja" de la que sujeto y objeto no son otra cosa que el inevitable ruido que sus engranajes producen. Así, cruzar estos dos "objetos específicos" es mucho más que contraponer al azar dos segmentos de origen indiferente. Hay la indudable búsqueda de una tensión -digamos- radical, extrema. Y el recurso a la obra de Freud en ese contexto, insistimos, tampoco aquí es anecdótico.

Valga como última prueba, ya, la instalación que Rodney Graham realizó en 1987 para la exposición Sculptur Projekte in Münster organizada por Kaspar König, como parte de un proyecto de investigación que, bajo el título de conjunto de *Freud's clinamen*, se centra en el estudio del que el propio Freud llamó su "sueño botánico" y el análisis que de él hizo en *La interpretación de los sueños*. El mismo Freud relata así su sueño:

"*había escrito una monografía sobre cierta planta. Tenía el libro delante de mi, abierto por una imagen coloreada. En cada ejemplar del libro había un especimen de la planta aplastada entre las páginas como en un herbarium*".

Graham señala cómo Freud analiza su propio sueño en el capítulo 5 de *La Interpretación* ..., describiendo el acontecimiento promotor del sueño: su hallazgo en el

escaparate de una librería en Viena de una monografía titulada "*Die Gattung Cyclamen*" (La especie Ciclamen). Según Freud:

"*Vi en el escaparate de una librería una monografía cuyo título me llamó la atención, pero cuyo tema no me interesaba*".

El ciclamen -analiza Freud- era la flor favorita (*Lieblingsblume*) de su mujer: y él se reprochaba llevársela tan pocas veces. Recordaba su anterior proyecto-afición (*Liebhaberei*); su propia "monografía botánica", su librito sobre la cocaína. Y, de hecho, él se encontraba en esos momentos redactando su gran monografía -*La interpretación* misma- y reconocía enfrentarse a una serie de grandes dificultades teóricas. En vista de ello, recuperaba otra asociación: recordaba que ese mismo día había recibido una carta en que Fliess le contaba una especie de sueño diurno: "*Me veo ante tu libro, pasando sus páginas*". "El propio Freud -nos dice Graham- para quien el *completar* su obra en ese momento resultaba algo todavía difícil de imaginar, se quedó envidiando el poder de *visualización* de su amigo: "*¿Cuando yo mismo podré verlo delante de mí!*"".

Graham, que tituló su proyecto *El clinamen de Freud* concretó su materialización mediante la disposición en las ventanas de una serie de librerías de Münster de 24 réplicas exactas del libro visto por Freud -*Die Gattung Cyclamen*- y supuesto origen tanto del sueño como las lecturas posteriores realizadas por Freud -en *La Interpretación* ...- y el propio Graham, y, asimismo, un póster -de cuyo texto han sido extraídos los fragmentos que describen aquí la obra- que igualmente fue distribuido por la ciudad.

En un conocido y hermoso ensayo -uno de los apéndices de *Lógica del Sentido*- sobre Lucrecio[62], Gilles Deleuze analizó la función de la noción de *clinamen* en la filosofía postaristotélica, localizando su eficacia en relación tanto con una teoría del movimiento como con una peculiar economía de la representación, al dar cabida a un especialísimo *genero* de ideas/acción, de ideas/movimiento. Se diría que es una parecida intención de liberar la movilidad, la circulación misma del significante -no atenazado en la rigidez del concepto- la que lleva a Rodney Graham a interesarse por el modelo freudiano de deslizamiento, de *clinamen*.

El *clinamen* de Freud al que Graham apela es, precisamente, aquél que da cuenta de la espontaneidad productiva que conduce desde -por ejemplo- *Lieblingsblume* hasta *Liebhaberei*, o desde una *monografía* a otra, o desde el *Cyclamen* hasta el mismo *clinamen* grahamiano. La indicación de Graham en el sentido de poner en relación su trabajo con el de Raymond Roussel -a quien también mencionaba como inmediato antecesor Marcel Duchamp, recuérdese la primera lección- es, me parece, absolutamente esclarecedora en el sentido de remitir lo crucial de su investigación al objetivo último de la liberación de una espontaneidad productiva del pensamiento -o el discurso- que sería puesta por la naturaleza misma de éste

[62] *Lucrecio y el Simulacro*, in *Lógica del Sentido*, Paidós 1989.

en el espacio del significante, bajo la regulación de la serie de procesos -de condensación y desplazamiento, en síntesis- que dan de ella cuenta.

Que el ámbito de la investigación de Graham -y, de hecho, el de la del mismo Duchamp- coincide en lo esencial con el del surrealismo -si, igualmente, del surrealismo se retoma lo esencial: su, digamos, economía política de la representación- es algo que debería concederse sin reparos -y que no tiene por qué constituir base de contradicción alguna. Quizás sea éste el lugar adecuado para recordar que era la surrealista la vanguardia en que Benjamin pensaba cuando consideraba la extensión de su modelo de análisis alegórico del barroco al arte de su época. Y que, aunque parezca ocioso recomponer aquí la compostura barroca de la estética surrealista -en algunos casos, como el de Dalí, tan evidente-, resulta obvio que, si *memoria* y *fragmento* constituyeron sus materiales de composición últimos, el *método* empleado se acercó siempre -y no sólo allí donde explícitamente: como en los *Manifiestos*- a la *estrategia alegórica*.

Un fino hilo enlaza, superponiendo hallazgos y, seguramente, intenciones últimas, el manual gracianesco de *Agudeza y arte del ingenio* con, por ejemplo, el *Cómo escribí alguno de mis libros* de Raymond Roussel. La tradición que liga esos hallazgos -y que, a propósito de lo realizado en nuestro país, no hemos dudado en nombrar *conceptismo*- es, de alguna manera, la que a lo largo de estas lecciones hemos ido reconstruyendo en algunas de sus figuras y eventuales desarrollos.

Es preciso decir ya que no se trata en ella, puramente, de un operativo literario, de una conceptualización del genio creador, de una mera -digamos- teoría de la *inspiración*. Más allá, se pretende un cierto valor (un cierto *poder*) de verdad -diríamos, con Nietzsche, en *sentido extramoral*. Supone una reivindicación, en sí misma política, de la espontaneidad que de pensamiento y discurso -y, por extensión, de los lugares que en tal economía maquínica ocuparían el sujeto y sus objetos, como un *ordo* diferenciado del mundo- se liberaría cuando el modelo despótico que reduce a la conciencia la totalidad de la vida psíquica y al lógico-racional la totalidad del *orden del discurso* viera su imperio depuesto, levantado -aun cuando sólo fuera durante el breve lapso de una fulguración: aquella intensificación de la vida psíquica que el arte se otorga por tarea y que, en última instancia, constituye su único cierto poder de *iluminación*.

Innecesario parece ya insistir en la principalidad del hallazgo freudiano para la determinación del campo en el que esa productividad emplaza su lógica -e innecesario insistir en que es en su entrecruce con las investigaciones de la lingüística (entrecruce que en la obra de Jacques Lacan cobra auténtico cuerpo) donde éste se devela formalizable, al dejarse reconocer como estructura. Reconocimiento que, en cualquier caso, no disculpa de las múltiples objeciones que a su trazado cabría hacer, sobre todo en lo que, al cabo, reconstruye como universalizada una figura que sigue sometiendo la totalidad de lo psíquico al imperio del significante despótico.

Recordar que la investigación deconstructiva debe mucho a tales hallazgos -y sobre todo a tales ánimos- sí, en cambio, parece pertinente, en tanto hoy por hoy parece ello absurdamente olvidado para favorecer como su sólo precedente de la suficiente nobleza la premiosa -y penosa, por qué no decirlo- reflexión heideggeriana en que la metafísica vivió su último y más lacrimoso proceso de muerte y, *al tercer día*, resurrección; de, al fin y al cabo, *refundación* -dígase con expresión fraguista.

Pero, sobre todo, parece preciso reconocer la estrecha deuda que nuestro propio modelo de análisis del procedimiento alegórico guarda con tales *tradiciones* de investigación. Hasta el punto de que -más que con ninguna propuesta analítica de las tradiciones disciplinares de la retórica o (menos aún) la iconografía- los tres modelos principales que hemos desarrollado guardan un paralelismo directo con las técnicas y procedimientos a los que Freud atribuía la eficacia del *trabajo* inconsciente, ya fuera en la *producción* onírica ya en la *técnica* del chiste. Yuxtaposición o condensación, desplazamiento y suspensión son, en efecto, los modos principales que Freud reconocía: y son igualmente aquellos en que nosotros hemos venido a articular nuestro recorrido por las *estrategias alegóricas*.

De los dos primeros modelos hemos visto ya en el curso de esta lección ejemplos particularmente diáfanos. Nos gustaría, pues, y para terminar estas lecciones -por el lugar más indicado, seguramente-, fijarnos en un último caso de *suspensión* de la enunciación -y, precisamente, en relación con una de las economías en que el propio Freud reconoce la gestión específica del maquinador de significantes por excelencia, el que hemos nombrado ics: la del *chiste*.

Economía -incluso en el sentido de ahorro: no se olvide que Freud atribuye a una lógica del ahorro (ahorro de significante, podríamos decir) la efectividad del *proceso primario* que, como el sueño, también organiza el chiste- cuya articulación sin duda han transitado con mayor o menor fortuna los oráculos y manuales arriba citados como precursores: de la *Agudeza* gracianesca a los *humores* surrealistas -pasando por la *metaironía* duchampiana (y aquí cabría recordar a Carroll o Joyce, sin duda).

Muy recientemente, Collins & Milazzo han organizado una exposición que, bajo el título de *The last laugh* se dedica precisamente al análisis de “la ironía, el humor, la burla y la irrisión” en el arte actual, con obra de clásicos como Lichtenstein o Reinhardt -no podían faltar- y artistas más jóvenes, como Baecheler, Koons, Saint Clair Cemin o Richard Prince. Por nuestra parte, centraremos nuestra atención en éste último, por cuanto su fijación en el tema del chiste es casi obsesiva -permitiéndonos localizar lo más singular de su significación para el arte actual.

De entrada, es preciso señalar la abierta desconfianza con que se aproxima -pero lo hace- al territorio psicoanalítico. Se diría que el fundamento de su temor es menos el de ser *engañado* que el de ser *usurpado, suplantado* -digamos que teme más la “verdad” del psicoanálisis que su “mentira”. Uno de sus *chistes* más conocidos, en efecto, cuenta:

"*I went to see the psychiatrist. He told me: "Tell me everything". I did, and now he is doing my act.*"

Parecería, entonces, que su acercamiento al campo psicoanalítico busca más bien el hallazgo de *zonas de sombra* que la puesta en juego del aparato hermenéutico que sobre ellas pueda arrojar alguna luz. No es pues la *técnica* -lo elucidado por el psicoanálisis- del chiste lo que su trabajo pretende poner en escena. Sino, más bien, una especie de cuasicostumbrista *psicopatología de la vida cotidiana* de la que el chiste (no sólo el chiste: todos los *leit motivs* de Prince parecen querer contribuir a su dibujo aplicado al retrato del más reciente *american way of life)* constituye elemento y síntoma, espacio de epifanía.

Presentación que no pretende un retrato necesaria o completamente elucidado -sino enunciado con un *resto* oscurecido, semioculto, *índice* de la existencia de una "otra" escena en *sombra*, que resiste triunfante al propósito iluminador del positivismo y la obscenidad despótica del que Baudrillard habría llamado imperio de las trasparencias. Muchos de sus chistes, en efecto, apuntan a señalar el error en la escena *presente*, pero sin efectivamente postular -o prestar crédito a- la existencia de otra posterior que diera de ésta fundamento o explicación.

Ejemplos: el chiste que narra la reprimenda de un bombero a un *homeless* borracho al que saca de un colchón ardiendo en medio de la calle: "no debes fumar en la cama"; a lo que el borracho responde: "nunca lo hago. el colchón ya ardía cuando me tumbé". O aquél otro en que cuenta la conversación que sigue a una carrera por la mañana para alcanzar el camión de recogida de basuras: "-¿Llego a tiempo para la basura?" -"Venga, métase!". O la serie de ellos -algunos de ellos con correspondencia errónea entre la imagen y el texto, incluso-que indefectiblemente llegan al mismo final: "*I'm in the wrong joke*".

La negación de la propia escena -esa sugerencia de estar en el *mal lugar*, en el chiste equivocado, en el colchón inhabitable, en el lugar de la basura-, sin la afirmación inmediata de *alguna otra* constituye la que consideraríamos, así, estrategia primordial del chiste de Prince.

En ella todavía se cumple, entonces, la suspensión de la enunciación que cuestiona el lugar de la representación y abre su eficacia a una dimensión alegórica -de lo *otro* dicho. Sólo que este otro -siendo evidente que el chiste siempre se verifica en una dimensión alegórica, como comprensión de un plús no explícito- dicho está en déficit, permanece abierto como una variable no fijada, puramente virtual.

Y lo que es más, al igual que en la entronizada razón cínica analizada por Sloterdijk, ni reclama ni pretende desenmascaramiento, elucidación. Sino que *soporta* a la perfección -por no decir que exige ese estatuto- la sombra, el claroscuro. Pide, si acaso, "menos luz": afirma lo que hay -hasta casi caer en el más burdo costumbrismo- e ironiza sobre cualquier pretensión de buceo o profundización en su naturaleza.

Podría decirse, y con este señalamiento daríamos por finalizada esta última lección para dar paso al posterior debate, que el modo de procedimiento alegórico desarrollado en el

trabajo de Prince vuelve a adoptar la que ya en anteriores lecciones hemos insinuado como *forma paradigmática de la cultura de nuestro tiempo*, en una estructura que, con el término empleado por Paul de Man, habría que denominar *Alegoría de la ilegibilidad*. Al igual que habíamos señalado al referirnos a la obra de Mucha, Gober o Vercruysse, el trabajo de suspensión de la enunciación que se cumple en los chistes de Prince apunta a una puesta en escena del propio espacio de la representación, en un recurso autorreferencial -más que metalingüístico- a su propia condición alegórica de la que cabría decir que "*es metafigural: es una alegoría de una figura que recae en la figura que deconstruye*"[63].

Si en los casos de Vercruysse, Mucha o Gober podía caber cierta duda sobre si en este enmudecimiento reflexivo apuntaba, en una suerte de nostalgia de totalidad, una estrategia de reconstrucción no abierta del espacio de la representación, en los chistes -y en la totalidad de la obra- de Prince la conciencia de posición en el fragmento, en un *ángulo* del propio espacio sobre el que se habla (y, por tanto, sin posible perspectiva de totalidad) se hace evidente, innegable.

Al mismo tiempo, no parece que pueda hablarse de alguna *nostalgia* de ese otro lugar que permitiría la elucidación, la *lectura* íntegra, *total*. Diríamos que si hay de él algún tipo de "memoria" ésta se aparece como "*memoria sin anterioridad, memoria de un pasado que nunca ha sido presente, memoria sin origen, memoria sin futuro, algo sin una relación aceptada o aceptable con lo que comúnmente llamamos memoria -pero cuyo nombre conservaremos puesto que puede, en ciertas condiciones de escritura, permitir que se piense algo con lo cual no parece relacionado. De ahí la irreductibilidad de la alegoría y de esa esencial "ilegibilidad" del texto*"[64].

Cabría, para terminar, decir que es el *humor* -ese gratuito y *cruel* (incluso en el sentido artaudiano) humor característico de Prince- el que salva la clausura del bucle, el que abre el espacio de la representación al acontecimiento.

Si, una vez más con Derrida, es preciso *recordar* que "*pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino sino como destino de la representación en su necesidad gratuita y sin fondo -porque en su clausura, es* fatal *que la representación continúe*"[65], hay también que señalar que en la aproximación del artista más actual a ese nudo problemático acude el *humor* -mejor que la ironía o el cinismo- para hacer subir a la superficie, para banalizar, toda la gratuidad de cada enunciación, toda su falta de fundamento.

---

[63] Paul de Man. *Allegories of Reading*. New Haven. Yale Universitary Press. p. 275

[64] Jacques Derrida. *Memorias para Paul de Man*. Gedisa. Barcelona, 1989.

[65] Jacques Derrida. *El Teatro de la Crueldad y la Clausura de la Representación*. Cuadernos Anagrama. Barcelona, 1972.

Por decirlo de otra manera; que, sin hacer derivar la *alegoresis* en auto sacramental, en promesa de salvación -como en el drama barroco español[66]- su drama se cumple sin *duelo*. O de otra: que nuestro *neobarroco* es, definitivamente, *post-trágico*.

Un neobarroco en cuyo acto final el personaje principal -por ejemplo en el contexto de un chiste también *radicalmente* intraducible: *I'm always kidding about my wife, says the bartender. Everytime I introduce my wife to anybody they say: Are you kidding?*"- del drama puede acabar, simplemente, preguntando:

"Are you kidding?"

Es posible. Una vez más, muchas gracias por su atención e inteligencia.

[66] Véase Massimo Cacciari, *Drama y duelo*. Madrid, 1989.

LIBRO SEGUNDO: FIGURAS ALEGÓRICAS CONTEMPORÁNEAS

Nueva Melancolía: otra lectura de Andy Warhol

Flash Art 133. Abril de 1987, edición internacional. En la página 7, tercera de las reservadas a la publicidad de exposiciones, ocupando un elegantemente discreto cuarto de página, un pulcro pero desasosegante mensaje:

"*A SAD GOODBYE TO*
ANDY
FROM
LEO"

Algo brutalmente revelador vibra en la inserción, enigmática a fuerza de obscena. Algo que nos atrae no menos que hiere nuestra sensibilidad, como partícipes de un conocimiento cuya explicitación a todos por igual se nos mantiene vedada.

Difícilmente podríamos atribuir el vértigo que su asunción nos provoca a la mera exhibición pública -al mal gusto de tan obscena proclamación- de sentimiento que se supondría tan privado, tan íntimo -si se juzga por el empleo de los *first names*, como si estuviéramos todos *en familia*. Puesto que, al fin y al cabo, *estamos en familia*: y esa familiaridad es habitual en todo ceremonial doliente -hasta el punto de ser el rito de duelo uno de los principales articuladores de lo familiar, de facto. Nada que extrañar, entonces, en el hecho de que *don Leo* participe a la *familia*, esta pequeña gran familia del arte, su íntimo pesar por la desaparición de Andy.

Tampoco nos desconcierta excesivamente pensar que Leo pueda estar fingiendo, aún sólo exagerando. Estamos más que acostumbrados -va de suyo, casi diríamos- a la figura del *simulador* (la plañidera, digamos) en todo ceremonial de duelo. Aparece como imprescindible *escenificar* lo irreparable de la pérdida: parece haber un lazo estrecho y fuerte entre muerte y máscara, entre sentimiento de duelo y simulación, entre pérdida de objeto -excuso aquí recordar que en análisis freudiano de la melancolía se encamina por la senda del *duelo*- y *comienzo de la representación*. Es, tal vez, la sospecha de ese lazo la que origina nuestra inquietud, la que nos acecha obligándonos a pensar que convendría expresarse con más cautela, guardar mayor pudor.

Pero en realidad lo verdaderamente espeluznante, lo que puede provocarnos escalofríos -más o menos dulces- es la evidencia de la finalidad última que la participación de duelo persigue: menos comunicar duelo que hacer publicidad de las íntimas relaciones entre

Andy y Leo. O dicho de otra manera, promocionar comercialmente la obra de aquél ya sólo en beneficio de éste.

La ausencia de cualquier intento de *disimular* que aquello es *anuncio* y no esquela, que es publicidad -mantiene, de hecho, la misma línea gráfica que todo el resto de la publicidad de la Galería Leo Castelli- en estado puro; que no hay vocación de trasmitir un sentimiento, sino sólo de lo que los propios publicitarios han definido, eufemísticamente, como "comunicación por objetivos".

Y los de Leo parecen bien claros.

En ello, en la evidencia de ello, relampaguea el descaro que nos inquieta, que nos aterra -pero que al mismo tiempo nos cautiva y fascina. Ese cinismo desenmascarado que hoy, por doquiera, se reconoce (peor donde no: es que se oculta) soberano.

Tanto es así que no cabe esperar que nadie seriamente relacionado con el *milieu* vaya a gastar siquiera en aspavientos de escándalo por la hipócrita esquelita. La razón es obvia: el punto de vista bajo el que ella se inserta encaja perfectamente con la perspectiva que sobre la condición actual de la obra de arte se le suponía a Warhol, el "mago de la *mercancía absoluta*".

Stuart Morgan, en un magnífico artículo escrito poco antes de la muerte de Warhol -y publicado poco después- reflexionaba sobre la obsesiva preocupación de Andy por el tema de la muerte. Recordaba con cuanta lucidez éste reconocía la convertibilidad de la muerte en valor público, su potencial simbólico de alto rendimiento circulatorio en el mercado de los intercambios (nada parece atraer tanto al medio de comunicación como la muerte, a ambos lados de la pantalla o la foto) que articula el tejido social. A propósito de su *incidente* -del atentado que sufrió- recordaba un frío comentario: "*if I'd gone ahead and died, I'd probably be a cult figure today*".

#

Otro *signo mayor y excesivo de nuestro tiempo* -no hace mucho desaparecido-, Michel Foucault, escribía en *Theatrum Philosopicum*: "*La muerte es el acontecimiento de los acontecimientos, el sentido en estado puro, el sentido-acontecimiento. Es tanto la punta desplazada del presente como la eterna repetición del infinitivo: Morir nunca se localiza en el espesor de algún momento, sino que su punta móvil divide infinitamente el más pequeño instante: morir es mucho más corto que el tiempo de pensarlo;* la muerte no cabe en el espacio de la representación". Para, unas líneas más adelante, añadir: "*Grandeza de Warhol con sus latas de conserva, con sus accidentes estúpidos y sus series de sonrisas publicitarias:* equivalencia de la muerte *en el hueco de un coche reventado, al final de un hilo telefónico en lo alto de un poste, entre los brazos azulados y centelleantes de la silla eléctrica...*"

Equivalencia de muerte y vida, de estupidez y pensamiento, en la falta de sentido que sobresalta desde la repetición interminable de "*esta lata, este rostro singular sin espesor*". "Equivalencia de muerte y vida en la falta de sentido", ante la serie sin origen ni dirección, "*frente a esa monotonía sin límite que ilumina la propia multiplicidad -sin nada en el centro, ni en la cima, ni más allá ...*"

Equivalencia de muerte y vida en la falta de sentido: ¿no es la refulgente certidumbre de ello la enseña misma del *pathos* melancólico? En *Soleil noir: dépression et meláncolie*, Julia Kristeva ha escrito: "*melancólico es el que rechaza la vida porque ha perdido su sentido. Esa pérdida nos obliga* a todos *a poner los medios para reencontrarlo: para él, pero también para la civilización entera. Debemos, desde ese punto de vista, preguntarnos: una civilización que ha abandonado "lo absoluto del sentido" ¿no es, por fuerza, una civilización condenada a afrontar la melancolía?*".

En pocas palabras: ¿No será ese el verdadero desafío que con su experimentación en el extravío del sentido Warhol ha lanzado contra toda nuestra civilización? ¿No será esa la extraña comunión a la que una de sus últimas series -*The Last Supper*- nos convoca?

¿Por qué precisamente, para terminar, una "última cena"? No cabe duda de que se trata de una escena crucial, cargada de potencial simbólico para toda la civilización occidental: aquella, precisamente, en que se representa el *enigma de la comunicación de los espíritus*, el misterio de la co-participación de los sujetos en una misma aventura -la del saber, la del existir. No caigamos en las tópicas interpretaciones que dan cuenta de la escena en términos de antropofagia simbólica -o real- de la figura del padre situándola como fundacional y articuladora de la horda. Y giremos nuestra mirada desde la figura central a la del otro protagonista cuyo gesto se distingue del del grupo -sentado al extremo de la mesa.

La figura del Judas se compone con todos los rasgos iconográficos del melancólico -en respuesta a la acusación de que se le hace objeto. ¿De qué se le acusa -por anticipado? De traición. De traición, para empezar, a la misma escena que se representa, la de la *comunión gloriosa de los espíritus* más allá de la vida-muerte del individuo. Mientras el resto de la comunidad participa de la euforia subsiguiente a la postulación-revelación de la equivalencia de vida y muerte en la economía simbólica colectiva -el melancólico se mantiene ajeno, incapaz de rentabilizar semejante "revelación" por cuanto a él esa equivalencia le asalta desde siempre y en el plano de lo real, como algo no constitutivo ni de promesa ni de recompensa particular. Al melancólico la revelación de la equivalencia de vida y muerte -para el ser: la espureidad del individuo- no le compensa rendimiento afectivo alguno; él no participa de los afectos de que otros son pasto en tal "comunicación". Al melancólico, su indiferencia -con/a los otros- y la de vida y muerte se le imponen como saber central que sanciona desde siempre su paradójica soledad, su irreversible posición en la *falta de sentido*. Allí su mirada se tiñe doblemente -y en este doblez la melancolía se deja ver en relación con el sentimiento de lo sublime- de tristeza y gozo, en éxtasis de sí mismo. Para en él, oscilar frenética pero quedamentemente entre los dos polos. Así, en efecto, definía Kierkegaard la -

”esa nada que duele”, según Pessoa- melancolía: “*estado pasional en que el alma queda expuesta a todas las oscilaciones, viéndose violentamente sacudida tanto por lo más insignificante como por lo más sublime*”.

Por decirlo de otra forma. Al melancólico la verdad de la indiferencia vida/muerte (o pensamiento/estupidez) no le es revelada, como misterio o dogma/enigma, desde el discurso. Por lo tanto, esa “revelación” no le abre al universo del sentido introduciendo lo simbólico en el espacio de la representación -consunción del padre en Su Ley, en el lenguaje-: sino que, al contrario, suspende su espacio.

El melancólico habita la clausura de la representación: para él, ésta carece de sentido, es banal, mero espacio de circulación de efectos carente de origen y finalidad, de dirección y sentido, independiente de ninguna otra economía que la de la pura apariencia, que la de la pura visibilidad. Para el melancólico, todo es apariencia pura, todo está falto de profundidad.

No es extraño que Freud sitúe su ensayo sobre la melancolía entre los escritos metapsicológicos. El problema de la melancolía tiene menos que ver con la economía del deseo o con, digamos, la historia épica del sujeto que con la de la representación: es un régimen diferenciado del pensamiento. Lo fundamental en él no es la pérdida de objeto y la subsecuente *desviación* de la carga liberada sobre uno u otro sustitutivo; sino que en la melancolía la sustitución se vuelve impracticable: lo que se revela insuficiente es el mismo espacio de la representación -todo juego en él. Si la pérdida de objeto abre el teatro de la representación, la melancolía se produce como su clausura -ante la evidencia de que todo lo que en él se escenifica pertenece igualmente al contingente orden del fantasma. La melancolía no es un *afecto*, ni siquiera un estado anímico: sino la suspensión de lo anímico, la congelación misma del pensamiento, la habitación del cierre del espacio de la representación. No un “pensamiento”, no una figura de éste: sino una velocidad, un régimen del pensar. Es (in)acción -y no estado. Algo que afecta radicalmente a toda la economía de la representación, a toda la relación de la conciencia con el ser, desjerarquizando su organización y desviando sus órdenes hacia el desnudamiento de su condición simulatoria, hacia la puesta en evidencia de su carácter de productividad de apariencias puras.

#

Tampoco es casual que la mejor comprensión de la melancolía -además de en el romanticismo: pero allí se entrega demasiado complacidamente a su ceguera, sin reinventir la potencia iluminadora (por claroscuro) de ésta- se haya dado en el barroco. Es a propósito de su análisis del barroco que Walter Benjamin destila sus más precisas meditaciones melancólicas.

Por su parte, Cristine Buci-Glucksman ha escrito: “*Todo es mirar y ser mirado; el mundo se convierte en gran teatro, en puro espectáculo -del que se forma parte sólo mirando y siendo mirado, como en un gigantesco panóptico. Ese es el fondo de la melancolía barroca,*

la reducción del ser a pura visibilidad, un resolverse el mundo en apariencia y simulación, un volverse indistinguibles sueño, ilusión y realidad".

Cualquiera que pretenda pensar los "buenos tiempos" de la *Factory*, el cuartel del Warhol, la imaginará exactamente como ese gran teatro panóptico en que todo se produce a la vista -en que todo se resuelve en *mirar y ser mirado*. El célebre dandismo de Warhol tiene sin duda esa nota melancólica por la que el ser (de sujeto u objeto) se reduce a pura apariencia. Y, por extensión, cabe decir que el operativo *pop* extrae todo su potencial de esa ecuación de equivalencia -que, como Foucault o Deleuze acertaron a establecer, tiene una significación estrictamente metafísica: es decir, imparablemente política- entre ser y parecer, entre todo lo que es y la mera y pura apariencia.

En ese sentido, es bien posible que la mejor herencia del hallazgo melancólico (ser=parecer) del *pop* se esté gestionando no en ninguno de los recientes *neopops*, sino en ese tipo de investigación centroeuropea a la que se ha tildado frecuentemente de *neobarroca*: a saber, la de artistas como Niek Kemps, Jan Vercruysse o Rob Scholte, cuya reflexión se concentra precisamente en la problematización de la visibilidad, en el estudio de la continuidad de apariencia y realidad, de espacio de la *representación* y del del *acontecimiento*, en el recurso permanente a estrategias y juegos ópticos para hacer subir la interrogación sobre la virtual frontera entre ilusión y realidad, entre lo que se piensa y lo que es.

#

Transcribo parte de una de las últimas entrevistas mantenidas por Andy Warhol antes de su muerte -con Paul Taylor:

PT: ¿Qué cambiarías en tu vida si empezaras de nuevo?

AW: No sé ... He trabajado mucho ... La vida es pura ilusión ...

PT: ¿Dices que la vida es ilusión?

AW: Sí, desde luego.

PT: Y entonces, ¿Qué es lo Real?

AW: No tengo ni idea ...

PT: Hay gente que sí que la tiene ...

AW: ¿Ah, sí?, ¿De veras?

PT: Bueno, hablando en serio. ¿Dices realmente en serio que la vida es ilusión o mañana vas a decir lo contrario?

AW: No sé. De todas maneras, me gusta eso de poder mañana decir todo lo contrario, sí ...

Sobresaltada conciencia de lo *poco de realidad* que estructura lo real mismo, conciencia de la interpenetración respectiva de lo imaginario y el ser. Conciencia de *la insostenible levedad* de éste, en su contingencia equivalente al inane lenguaje, nada flotando en el vacío que configura su único "más allá". Como en Hamlet, *todo el resto es silencio*: nada sino juego es el lenguaje -todo puede ser contradicho, toda exploración de la paradoja es lícita (incluso obligada).

Como en Hamlet, todavía, el melancólico es el sujeto que soporta la conciencia de su falta de entidad -*ser a no ser: esta es la equivalencia*-, de su constituirse en lo precario, en el mero fantasma, en otredad fugitiva.

"*Alienación de sí, semejante a la que acontece en el gozo o en la muerte*": retrato benjaminiano del melancólico (en el caso, cómo no, Baudelaire).

#

En su obligada *Anatomía de la melancolía*, Richard Burton proponía como lema mayor del melancólico un explícito "*PARVUS SUM, NULLUS SUM*". Cristine Buci-Glucksman puntualiza el estado melancólico como una conciencia de "*ser otro, siempre otro, multiplicado y enmascarado*". ¿Acaso no es esa conciencia-de-sí la que buena parte de los artistas post-warholianos están poniendo en escena? Cindy Sherman ha declarado: "*En el espacio de la representación,* uno es siempre otro". Todo su trabajo -y el de apropiacionistas *melancólicos* como Sherrie Levine o Philip Taffee- viene a ser una reflexión explícita sobre ese extravío y descentramiento del sujeto, sobre ese estatuto del que se conoce a sí mismo como siendo siempre otro, lugar en la serie, desarticulado en una secuencia de fragmentos probablemente perteneciente a una totalidad imaginaria irrecuperable, irremisiblemente perdida, sueltas fotos fijas de un largometraje olvidado, irreconstruible.

Dulce y embriagada posición del sujeto no anclado a ninguna organización fuerte, integral. Posición desgarrada, en que el sujeto se resquebraja entre dos fraudes: el del objeto y el de sí propio.

En *Duelo y melancolía*, Freud rotura con precisión la brutalidad de esa desgarradura entre dos decepciones que marcan el doble tono del "estado melancólico": por un lado pérdida de objeto (como en el *duelo*: pérdida de realidad, frustración, pues, ante el *exterior*); por el otro -y ello es lo específico de la melancolía- frustración de sí propio, en la insuficiencia del yo (fracaso del narcisismo en su incapacidad de proyección, de sustitución de objeto).

¿Qué mejor expresión podría ese desgarro encontrar que la patética petición -no se sabe a quién dirigida- de Jenny Holzer: "PROTECT ME FROM WHAT I WANT"?

Si aún de su deseo es preciso protegerle, qué queda ya del yo, en que se resuelve su existir -sino en puro desfile de máscaras, en extraviado paseo del simulador ...

#

1985. Andy Warhol realiza en la discoteca Area, de New York, una *performance* consistente en exhibirse él mismo en una de sus vitrinas. Impresiona su rostro mudo.

Desde el otro lado del cristal, el artista proclama su equivalencia -en un orden del consumo fundado en la *hipervisibilidad* de la mercancía- a cualquiera de los otros objetos exhibidos en similares vitrinas (utilizadas para fines comerciales, publicitarios).

Afirmación de un estatus objetual -Warhol como el hombre objeto *por excelencia*- del sujeto. Certificado de su *liquidación*: no sólo en el sentido de pérdida de toda solidez; también en el de saldo a precio rebajado como mero bien de consumo.

En el artículo antes referido, Stuart Morgan escribía: "*A strong desire for fame must culminate in a death wish*". Deseo o compulsión de muerte que se materializa como obscena homologación al objeto en el régimen posindustrial de las sociedades de consumo -régimen asentado en la hipervisión de la mercancía.

Repítase hasta el hastío una botella de cocacola, un bote de sopa, una obra de arte, un personaje cualquiera -Mao, Marilyn, Lenin, cualquiera de los "*hombres más buscados del mundo*"- : todo se transforma y deriva en lo mismo, todo desciende al mismo rango. Todo acaba por reducirse, por virutd de una regla mayor -reguladora de la totalidad del campo de la *industria de la conciencia*- que tiene en la serialidad y en la hipermostración -rasgos distintivos, a la postre, del *simulacro* posmoderno- a lo mismo. A la misma falta de sentido, a la misma vida póstuma extraviada de origen y destino, al sólo valor por el potencial circulatorio ostentado.

Es indudable que la conciencia de ese devenir en la falta de sentido -por lo que se refiere al micromundo de lo artístico- inducido por la gestión mediática de la experiencia, tiene en Warhol su profeta y expresión mayor. Y una puesta en escena de ella heredera en Koons, Steimbach o, por citar un caso más complejo, General Idea -en todo el *commodity art*, en última instancia.

Lo que en todas estas tardías gestiones del hallazgo warholiano se ensaya vuelve a ser la *estrategia fatal* definida por Baudrillard "*siguiendo los caminos inexorables de la indiferencia prefigurados en la* mercancía absoluta *de Baudelaire: la obra de arte respondiendo a la confrontación a que con la mercancía le fuerza la época moderna y convirtiéndose, en respuesta, en* más mercancía que la mercancía".

Así, Warhol en su escaparate (observen, insisto, su rostro, su intranquilidad, su -si se me permite- conciencia lúcida de lo que allí se cumple).

#

Con todo, hay que decir que no es ésa la unica línea de respuesta estratégica que el artista actual ofrece a la toma de conciencia del destino indiferenciado -a la mercancía- de la obra.

Hay otras estrategias, más oblicuas, más tangenciales -que ni confrontan frontalmente o perseveran en una voluntad de *diferenciación* insostenible con la mercancía ni se entregan buenamente a la mera ecuación de equivalencia e identificación: todas ellas habitan un territorio melancólico, asentado en la conciencia del extravío de su sentido. El, digamos, *territorio Warhol*.

Y, desengañémonos, ni va a ser fácil abandonar ese territorio ni sencillo -como Baudrillard (siempre con sus prisas) querría- *olvidar a Benjamin:*

"éste deduce de la pérdida del aura y el supuesto de la autenticidad del objeto en la era de la reproductibilidad una determinación desesperadamente política que remite a una modernidad melancólica".

Por supuesto. En una *modernidad melancólica* de hecho, y entregándose a una ciertamente desesperada fantasía política se desarrollan todas las más interesantes líneas estratégicas de investigación en el campo artístico desarrolladas en nuestra *era postwarholiana*.

Sea dicho. Y que el teórico empiece a visitar la obra del artista radical -o si prefiere quedarse en su casa y sólo saber del artista mediano, no vocee diagnósticos sobre una investigación la dirección de cuyas puntas ignora.

#

Melancólico reconocimiento del poder regulativo del valor estético de los dispositivos de difusión pública en los lienzos de Simon Linke -en los que la propia obra se pierde a sí misma para ceder todo su espacio al dispositivo que la *publicita*.

Melancolía en el reconocimiento de la condición actual como una de siempre aplazado desahucio de la ambición emancipatoria *moderna* -"*mi obra es acerca de la* difícil *muerte de la modernidad*" [Sherrie Levine]- que había cifrado en el campo estético su postrer esperanza, perdida ya la confianza en que ciencia o política le ofrecieran tierra firme en que levantar un sujeto íntegro, seguro, realizado.

Melancolía por cuanto la certidumbre del cambio de significación de la figura de la *muerte del arte* -desde una utópico-revolucionaria hasta la actual tecno-comunicativa, que ya no dice otra cosa que la pobre estetización de lo cotidiano que, por extensión de la esfera de los *media* nos concierne- deja en suspenso todo un haz de *anhelos* cuyo mantenimiento postulatorio es el *único* recurso -incluso epistemológico, si se quieren palabras mayores- capaz de legitimar una comprensión verdaderamente secularizada de la tarea y la significación del arte, de la experiencia artística.

#

En todo caso. Es preciso apartar cualquier tono apocalíptico, desechar cualquier verborrea que atufe a moribundias -como ha escrito Derrida. Aún no habiendo otro horizonte a la vista que el crepúsculo de todas las ilusiones -esa medialuz arrojada por un saturnino *sol negro*, como el pintado por Philip Taffee, que nos sigue invitando a un rebasamiento incluso sin ofrecernos los instrumentos para efectivamente pensar ningún *más allá* ...

#

Como quiera que sea, apenas cabe imaginar alguna conciencia al mismo tiempo satisfecha y honesta. Si algún espectáculo verdaderamente detestable nos ofrecen nuestros días, ése es el de los artistas jubilosos de su éxito -rufianes enfatuados en un cinismo que consideran apasionante para, no sin *avidez irónica*, habitar plácidamente el dominio del consumo en régimen de hipermostración que se les ofrece como destino fatal: sin encararle ni aportar nada en él, solazándose en la total pérdida de sentido de la obra y, por consecuencia, de su tarea.

Frente a esa facilona e hipócrita actitud, cobra mérito la opuesta que se reclama desesperadamente rigor, que relanza su voluntad de construcción del mundo desde una intensa pasión de orden, de medida -no se olvide que la pasión de orden es uno de los síntomas clásicos del melancólico, cuya iconografía incorpora sistemáticamente elementos de referencia tanto al tiempo como al número y la forma (un compás, una tabla numérica, ...), representando su ansia por reconocer en el mundo la medida de un orden, de un principio de inteligibilidad absoluta. Ahí se comprenden bien las nuevas corrientes geométricas.

Pues, de cualquier forma, es evidente que ninguna voluntad de utopía, ninguna pasión de hacer todavía el mundo a la medida o el orden de una inteligibilidad, puede ya dar paso a planteamientos ingenuos, universalizantes, globalizadores. El sueño del orden se extinguió, y al melancólico no le queda sino errar entre los fragmentos apilados -para relatar su dificultad, su más noble inviabilidad, su fracaso glorioso.

Es esa conciencia melancólica la que -como ha señalado Hal Foster- lleva a Philip Taaffe o a Sherrie Levine a fijarse, en sus *apropiaciones*, en movimientos que ya en su primer *round* obtuvieron pública sentencia de fallidos -como el *op*, el *cinetismo*: de hecho, cabe decir que el *neogeo* ha disfrutado su fracaso antes que su éxito (de hecho, el fracaso ha sido su único éxito, diríamos).

#

Se comprende así muy bien el paso -obligado por la evidencia del desvanecimiento de la ilusión de *transparencia* del mundo y la experiencia- desde la *pasión de utopía* que irradiaba el *ultimo cuadro* de Malevich hasta las investigaciones *atópicas* sobre un hipotético grado cero del espacio de la representación en Vercruysse.

Al fin y al cabo, de aquella *promesse de bonheur* que todo un *ciclo* cifraba en el arte nada queda en pie: el sujeto abandonado a lo precario de su insustancialidad y el espacio de la representación a su insignificancia, a su cierre estéril.

Lejos ya de aquella *ultima Promesa* -que aún conservaba la cifra de otra mesiánica anterior: la de "una vida eterna más allá de la vida"- la única promesa que los nuevos rituales del arte ofrecen a cualquier participante es la aventurada por Warhol: "*en el futuro, todo el mundo será famoso durante quince minutos*".

De la eternidad gloriosa a quince minutos de fama: es ya la escala, y no meramente la cantidad, lo que se ha trastornado.

Y, honestamente, ¿Quién que acierte a leer en esa última promesa su destino en lo *poco del ser* puede, al mismo tiempo, cifrar en ella un programa, un proyecto, una estrategia desplegada para alcanzar alguna felicidad mayor, más intensa -que no traduzca un mero y "*lamentable bienestar*"?

Rostro y Simulación: Políticas del Éxtasis

"*El rostro es una política*"
Gilles Deleuze, Felix Guattari.*Mille Plateaux*.

Disociación. El rostro como intersección de efectos, de aventuras y direcciones, de intensidades y economías. El rostro como planicie tensa y horadada, membrana transpirante, máquina abstracta de subjetividad y significancia. Como articulación crucial, entonces, de exterioridad e interioridad.

Espacio circulatorio, territorio conducto. Superficie liminar de tránsitos tejida de orificios, de ausencias, de oquedades: boca, nariz, orejas, ojos. Ninguno de ellos es por sí mismo, sino como puro enclave de un tránsito: *ese ojo que tu ves / no es ojo porque lo veas / es ojo porque te ve*. Todo occidente -todo el cristianismo- piensa el rostro como esa superficie osmótica que, doblemente, sirve al alma. En primer lugar, como su puesto de observación - ella ve lo que él le asegura que hay. Inmediatamente como su expresión, como su *espejo* - según se asegura.

Hacia adentro, hacia afuera, el rostro como la verdadera máquina del espíritu. Una máquina reversible, un sistema de reversiones. De un lado, rotura el territorio virtual de un supuesto: la interioridad, lo subjetivo. Del otro, articula todo lo que "es" bajo la forma de su perspectiva: organiza el mundo como reserva virtual de significancia, convierte todo lo que existe en un puro "para-sí". Bidireccionalidad estricta de un ensamblaje puramente abstracto, célibe, que se otorga credibilidad a partir de su sola economía: pantalla de proyección que exterioriza una presencia ausente, agujero negro que todo lo atrae hacia un no lugar. Sin resto ni residuo, sin gasto superfluo.

Allí habita el sujeto. Ni antes ni después; ni precediendo ni sucediendo al rostro: sino producido en él, por él. Es preciso darse cuenta de que esta producción de sujeto como efecto de, digamos, rostrificación del cuerpo, no es universal: sino que es la propia de un sistema complejo de agenciamientos despóticos, la característica de una semiótica específica -que tiene en la omnipotencia del significante y en el supuesto de la subjetividad sus dos ejes sustanciales- que culmina incluso en la abolición sistemática del cuerpo. No ocurre así en "otras" culturas: de alguna manera, el rostro es un invento -incluso *el invento* por excelencia- específico de la territorialización cristiana de los cuerpos de una colectividad. Santa Faz, el rostro surge en el Cristo. De alguna manera, todos los rostros vienen de él y están en él, se dicen en él, de múltiples formas.

Todo rostro es así trazado a imagen del de cristo, retrato en última instancia del alma de todo sujeto: no en vano Ignacio de Loyola o el padre la Salle, inmejorables pedagogos en cristo, incorporaban en su enseñanza *ejercicios espirituales de rostro*. Imitación de Cristo: en última instancia, cabría contemplar todo el cristianismo como un proceso antropológico de apropiación de rostro, de adquisición de *su* rostro. Para allí lograr, decididamente, no tanto un efecto de individuación, cuanto un proceso sistemático de agenciamiento y control en la producción social de las diferencias. Una territorialización -que implica una desviación de la totalidad de la vida psíquica de otros escenarios prioritarios, como el cuerpo- del espíritu. Una verdadera producción del espíritu, la generación de un plano de consistencia, el alma, para ser habitado por el nuevo supuesto de toda vida psíquica -arrobamiento espiritual, sexo, pasión, pensamiento, ... todo se produce a partir de ese agenciamiento fundacional *sobre todo* en el rostro-: el sujeto. En cierta forma, pues, toda arqueología del sujeto atraviesa una arqueología del rostro.

Dokoupil: "*Estos trabajos tienen que ver sobre todo con una arqueología del rostro. A través de ellos, intento penetrar en una historia de la evolución del rostro. A través de ellos intento descubrir cómo era el rostro del abuelo del abuelo del abuelo del abuelo ... de mi abuelo*"[67].

Durante siglos, la pintura ha investigado obsesivamente ese rostro por excelencia que es el del cristo, el *ecce homo*. Rostro mudo, sin gesto, interminablemente repetido y vacío, pura estructura horadada, anuncio de una interioridad profunda, insondable, sobrehumana en última instancia. Jean Paris ha analizado sistemáticamente esa tradición: "*La faz de Cristo, en lo más alto del ábside, como en la cima del espacio sagrado, señala el lugar donde el santuario entero se ordena, se equilibra. Nos fascina inmediatamente la Faz, bajo la aureola, y en la Faz la Mirada. Inflexible, surgido de lo más secreto del ser, de lo más profundo del oro, se abre en el templo como un Sol, e irradiándose, domina el espacio. Se precipita sobre nosotros desde lo alto de la cúpula, que figura la obertura por la cual el Todopoderoso considera a los justos sobre la tierra*"[68].

Ahí está el rostro. Esa máquina abstracta en que nos constituimos en tanto sujetos, a *su* imagen y semejanza, en una forma que la historia de la pintura ha indagado -también propagado, en el sentido más católico- sistemáticamente, es al mismo tiempo una máquina de vigilancia -Maestro Eckhart: "*el ojo por el que veo a Dios es el mismo ojo por el que El me ve*"-, es también un sistema de articulación completa del orden social. Una política.

Pero tal vez la cuestión hacia la que haya que avanzar rápidamente sea, más bien: ¿Por dónde se escapa de ella -del rostro que nos constituye? Se trata, en definitiva, de investigar mediante qué política podemos resistir a la que nos ha rostrificado, por dónde nos es dado ensayar líneas de fuga, probar la suerte de otras experimentaciones. Cómo construir máquinas

---

[67] Conversación con Jiri Georg Dokoupil y Milan Kunc. *Surexpres, 9*. Madrid, 1988

[68] Jean Paris. *El Espacio y la mirada*. Ed. Taurus, Madrid 1967.

de guerra capaces de extraviar la territorialidad del rostro, de desrostrificar al sujeto, en suma. Máquinas, en su sentido original, nada alejado del aristotélico, de éxtasis.

Se trata de descubrir cómo y dónde funciona una máquina de éxtasis. Jacques Lacan dejó formulada su más depurada ecuación, en el orden del mathema: [69]. Existe un x para el cual no se dice la función . Existe, en otras palabras, un ser que "es" fuera de sí, extático, a quien le cabe decir de sí mismo el célebre *vivo sin vivir en mí*: La Mujer.

Pero sería un error decir *La* mujer: *"Il n'y a pas La femme puisque, de son essence, elle n'est pas toute. Il n'y a de femme qu'exclue par la nature des choses, qui est la nature des mots*"[70]. La mujer se constituye en esa incompleción, hace de esa exclusión su territorio. Y aquí, una vez más, se trata de no olvidar que estamos ante una máquina abstracta de agenciamientos que territorializa, según la ley despótica del significante, la vida psíquica en su totalidad. Ni esa territorialización -por tanto reversible, derivable- se produce de modo universal, ni se efectúa igualmente en toda cultura -el propio Lacan situa su origen en la naturaleza *de las palabras*: en alguna de ellas la mujer carece -o le es velado- directamente de rostro. En otras, aún más cercanas, su rostrificación se produce de modo incompleto, inestable. Y en esa inestabilidad encuentra, precisamente, su mayor disponibilidad a la experimentación de líneas de fuga, de éxtasis, de deriva hacia una exterioridad a sí.

En el estudio arriba mencionado, Jean Paris hace un seguimiento en la historia de la pintura también de la evolución de la mirada y el rostro femenino. A diferencia del de Cristo, la faz de la Madonna no centra la mirada, no organiza por sí misma el espacio, sino que depende de su articulación con la de un otro -el Niño, prioritariamente- que, por así decir, la rostrifica: la convierte en sujeto -en tanto madre, en tanto amante, en cuanto Otro. En ese ser-por-otro que contiene la fórmula de su alienación -incuso en el sentido etimológico- el rostro de la Madonna se extravía en una búsqueda de sí mismo maquinalmente condenada a atravesar el expediente de la alteridad.

Consideremos algún intento de cerrarla sobre sí misma: como episodio indudablemente significativo -que también la tradición de la pintura ha ilustrado profusamente- la confrontación con el espejo. Vano intento de celibato, de constituirse como máquina soltera, por sí misma, que concluye sistemáticamente en fracaso. Recordad la célebre "Alegoría" de Tiziano, la "Venus del Espejo" o "Susana y los Viejos". ¿Qué se revela en esas pinturas?: la insuficiencia del encuentro, la necesidad de una tercera mirada que ratifique la presencia. Por sí sola, la Madonna -a diferencia del Narciso- no consigue, propiedad del fantasma, encontrar su rostro en el espejo. Nunca se reconoce en él, lo que se le aparece es sólo un espejismo, una pura visión que flota en lo imaginario. Dejadme recordar un pasaje de Leonard Cohen por demás estremecedor:

"*La todavía joven madre de Breavman cazaba arrugas con las manos y un espejo de aumento.*

[69] Jacques Lacan. *Encore (Le Seminaire, livre XX)*. Paris 1975.

[70] Op. cit.

Cuando encontraba una, consultaba una batería de aceites y cremas alineados en una bandeja vidriada y suspiraba. Sin fe, ungía la arruga.

- Esta no es mi cara. No es mi auténtica cara

- ¿Dónde está tu auténtica cara, madre?

- Mírame. ¿Es esto lo que parezco?

- ¿Dónde está, dónde está tu auténtica cara?

- No lo sé. En Rusia, cuando yo era niña

Breavman sacaba de la estantería el enorme atlas y se caía con él. Cribaba las páginas como un buscador de oro hasta que la encontraba, toda Rusia, pálida y vasta. Inclinado sobre las distancias hasta que se le nublaba la vista, y los lagos, los ríos y los nombres se convertían en una cara, increíble, borrosa y bella y perdida fácilmente.

La criada tenía que llevarlo a rastras para ir a cenar. Un rostro de mujer flotaba sobre la vajilla de plata y la comida".[71]

La mujer: toda ella diluida en puro fantasma, su rostro difuminado en un territorio puramente imaginario. En su soledad, la trapecista visitada por el ángel en *Cielo sobre Berlín*, dictamina melancólicamente, con la tristeza del que se descubre incapaz de reconocerse a sí mismo: "*Se regarder dans le miroir, c'est se regarder penser*". Es observar a alguien que busca, que observa: alguien cuya mirada se abisma recursivamente, en un círculo vicioso sobre sí misma, alguien sobre quien la arrojada desde este lado no logra descansar. Para La Mujer, es inútil buscarse en el espejo.

¿Acaso escribir, frente a él, sobre el rostro *original*? ¿Maquillarlo? Tal vez: roturar en ese rostro de rasgos invisibles una pintura de guerra, hacerlo más real que si fuera real. Cumplir una estrategia, una maquinación de conquista. Acaso sea cierto que en la seducción se verifica el único episodio que tiene a la mujer como participante en pie de igualdad, cargada de entidad propia -disfrutada hasta que ese efímero orden de horizontalidades paralelas se ve atravesado por la vertical que restablece las jerarquías, las dependencias del ser-por-otro, la alienación.

Rostrificación simulada, propagación de una máscara que se superpone y conduce todo el cuerpo hacia el territorio del puro artificio. *Body building*. Ingenierías del cuerpo, del rostro, incluso del alma. Toda la alquimia de la seducción se dice en clave de artificio, de pura simulación. De hecho, sólo a través de ella una cultura como la cristiana, que en su proceso de rostrificación había extraviado el cuerpo -un erotismo sin *posturas*, puramente gestual, de rostro-, recupera la fascinación por el cuerpo como territorio de experimentación: dietas, gimnasias, maquillajes, ... toda una industria para construir artificialmente sobre el lugar de una ausencia.

---

[71] Leonard Cohen. *El Juego Favorito*. Madrid, 1963

Se dice que Amanda Lear -atención: precisamente una mujer artificial- ha sustituido todos los espejos de su casa por circuitos cerrados de televisión. Peinarse ante el monitor. Acaso, como ha sugerido Paul Virilio, esa estrategia le permitirá un día fijar definitivamente su rostro, gracias al magnetoscopio, en el espejo-monitor[72]. ¿Acaso allí pueda encontrar su rostro *auténtico* La Mujer?

Pues el problema, en definitiva, es acreditar una semejanza cuando el tiempo, sometiéndola al devenir, la mantiene en permanente cambio, regulada sólo por la salvaje diferencia. La muerte, la desaparición de lo visto en cada instante, se asoma al espejo, cada vez. ¿Sobre qué construirá su identidad quien carece de rostro, quien no tiene otra imagen de sí que la real, pura diferencia? Sobre lo otro, el Otro, sin duda.

Observad las *Madonnas in extasis* de Dokoupil. Estudiad su rostro trastornado, con gesto unánime, aprendido, *actuado*. ¿Qué *arrebato* sufren, qué *extravío*? Pero qué importa, en realidad. Qué importa en realidad saber qué ocurre con su cuerpo, en él, dentro de él, fuera de él, en los bordes de sus orificios. Carecen de cuerpo, como carecen en realidad de rostro propio. Todas ellas son la misma, todas ellas habitan el mismo territorio de nadie, disfrutan el mismo estar *fuera de sí*. Sin duda, como Bataille afirma, por su placer cruza la muerte, la pérdida de entidad[73]. Pero se equivoca al defender que en ese encuentro se abre un espacio interior. Bajo sus párpados cerrados, sus ojos no imaginan hacia adentro: su fantasía las transporta hacia el exterior, las extasía.

Observadlas. Carecen absolutamente de interioridad. Nada piensan, nada son. Si me apuráis, nada sienten.

"Gozan", se dice, y en ese gozo todo verbo les es vedado. Observad esos rostros desmedidamente ampliados, interminablemente repetibles, hasta hacer banal el gesto, hasta hacer ver lo banal de un gesto obsesivamente convocado -tanto que es el objeto por excelencia de toda la pornografía: nada ocurre, en el erotismo occidental, de básico *entre los órganos*. Todo el juego se consuma en el intercambio de esa *desestructuración* del rostro de quien, por excelencia, carece de él. Allí se consuma su éxtasis, allí el nudo gordiano de una economía libidinal arquitraba una organización completa de lo social. Allí se dicen, al mismo tiempo, su ecuación esencial y el punto de inflexión que abre hacia toda experimentación de fuga, de deriva.

Lacan, de nuevo: "*Vous n'avez qu'à aller regarder à Rome la Sainte Thérèse du Bernin pour comprendre tout de suite qu'elle jouit, ça ne fait pas de doute. Cette jouissance, dont on ne sait rien, n'est-ce pas ce qui nous met sur la voie de l'existence? Et pourquoi ne pas interpréter une face de l'Autre, la face de Dieu, comme supportée par la jouissance feminine?*"[74]

---

[72] Paul Virilio. *Estética de la Desaparición*. Madrid 1988.

[73] Georges Bataille. *El erotismo*. Madrid 1987.

[74] Op. cit.

Clausura de la máquina. En ese gozo indecible, toda la territorialización occidental de la vida psíquica coloca su válvula de seguridad, su dispositivo de descompresión, de exterioridad. El significante que, desde ese lugar, se otorga potencia, despotiza la totalidad del campo bajo el signo del Otro, ése en el que la Madonna hunde su ciega mirada, ése que la desborda. En el cumplimiento de ese deseo, como deseo del Otro, el otro, precisamente, se rostrifica.

¿Qué es lo que estos rostros ponen tan obscenamente ante nuestra mirada, sin ocultar nada importante, nada fundamental? Sencillamente, cómo todo estalla, cómo todo entra en quiebra, cómo todo el espejismo que domina desde lo imaginario puede, por un exceso de luz, difuminarse. Aquí, el éxtasis opera como una pura política que todo lo arroja por tierra:

A todas luces, ellas carecen de alma, de rostro.

En su éxtasis, *ellas simulan*

ZEITLOS: NUESTRO OSCURO TIEMPO EXTRAVIADO

"El *único* enigma es el tiempo" -aseguraban, en el film de Khamir, *los balizadores del desierto*.

Como ellos, los más conspicuos oficiantes de la nueva casta sacerdotal se aplican, con mayor o menor éxito, al trazado fervoroso de meticulosos mapas cuya cifra, superpuesta al territorio, permita, al menos, su *fechado*.

Europa es un erial, y la proximidad del nuevo fin de siglo no hace sino exacerbar el nerviosismo de quienes, fatigados de agotarse en una aventura cuyo objetivo y nombre cada día se vuelve más impreciso -¿la vanguardia, lo moderno, ...?-, como poco exigen el saber de su comienzo y fin, de su *período*. ¿Temporada, Década, Siglo, o acaso una cifra aún mayor que abarcaría centurias, incluso milenios?

Si nuestro destino ya definitivamente carece de nombre -¡qué envidiable haber podido tan bellamente nombrarse, con Krauss, la "humanidad en sus últimos días", o, con Nietzsche, "nosotros los póstumos"!- que nos den al menos unas fechas, un pentagrama de líneas de tiempo en el que hacer sonar la modesta particularidad de nuestros dibujos.

Flores de un día, de quince minutos según una reciente profecía de corto plazo, quién no se resistiría hoy a ser identificado como mero hijo: no ya de su siglo o de su década, sino del, pongamos por ejemplo, pasado ya verano del 88.

Mal balizado está el hoy, en todo caso, y aquella célebre *dificultad de ser contemporáneo* se ve en nuestros días agravada por la misma indefinición de la actualidad que ella nombra. Acaso conceder precipitadamente que faltan fundamentos para organizar los signos en el tiempo -que la figura de nuestro *Zeitgeist*, del espíritu de nuestra época, sea precisamente un *Zeitlos*, una esquiva intemporalidad- no sea más que una extrema y culpable cobardía, un retruécano facilón y engañabobos.

Es preciso descender al corazón de nuestros días, aproximarse a ese ojo negro y excéntrico en el que se originan todos los torbellinos, desde el que se articula toda la extravagante diversidad de lo que puede ser, de lo que puede existir y a nuestro tiempo le es dado comprender, reconocer, incluso simplemente ver. Esa es la forma en que el mandamiento rimbaudiano, el único que aún obliga, pesa sobre nuestros días: días a los que aludir con el atributo de *la complejidad* no nos exime de buscar nombres y cifras más precisos, sistemas abstractos de ecuaciones diferenciales más potentes, más abarcantes y decisorios, más *decisivos*.

No hay territorio cero. Ningún desierto lo es por virginidad -sino por vejez, por ruina. Si la *tierra baldía* en que se ha convertido nuestra casa -aquella amada pero incómoda de habitar *casa del hombre* que cantara Rilke, *el mundo interpretado*- carece de signos reconocibles, de trazas seguras, de caminos orientados, ello no es a causa sino de la excesiva roturación, de la saturación delirante y ubicua que descarna todos los lugares, haciéndoles equivalerse.

Por romántico -quiero decir, por mucho que enfatice la impresión de una subjetividad fuerte- que parezca, la aventura de recorrer sin dirección, orientación, mapa ni finalidad un espacio -unos tiempos- cuya ley interna definitivamente se desconoce, no deja de ser insensato, quiero decir: literalmente falto de sentido.

Tal vez esa sea, en todo caso, la más alta aventura, el más alto desafío que ellos mismos nos imponen: habitar la *falta de sentido*. Pero ella, ciertamente, no se habita. Como mucho, se recorre: en ella, todos nos hemos vuelto *nuevos nómadas*.

"Esto está aquí y aquello allá; esto fue antes y aquello será después". *No hay sentido* sin la distribución de la diferencia en una flecha de sucesión. Hay que amar lo que de necesario hay, por tanto, en *los balizadores del desierto*, pero nunca ser benévolo con sus errores.

Todo paradisíaco oasis se desvanece en espejismo, toda gran ruta es borrada por el viento y por las huellas de quienes se entretienen en corretearla de través, a su alrededor, cansados de la disciplina de la caravana. Si Europa y nuestros tiempos tienen aún un corazón, hoy habría que buscarlo o en Berlín o en Venecia. Probablemente.

Acaso en Berlín, sobrevolada por ángeles. Acaso es su saber el que deseamos, ese febril anotarlo todo desde su cielo, alzados sobre las ruinas de la memoria. Pero acaso sean ellos mismos los que nos traicionan con su excesivo celo, con su registrar milimétricamente todo por igual, el más pequeño detalle junto al "gran signo". Habitar en su toda su extensión el *acontecimiento* es su trabajo -¿acaso también el nuestro?-, qué otra cosa podrían hacer.

Y, bien pensado, no nos traicionan a nosotros estos ángeles wenderianos, sino a la promesa -a nuestra creencia en ella- de otro arcángel, aquél nuevo de la Historia que a Walter Benjamin le indicaba *toujours, tout droit* el final de una *calle de dirección única*. ¿Por qué no, más bien, esa Babel trabalenguas que ha tenido a Wenders filmando los ensayos de un guión de Bob Wilson sobre partitura de David Byrne en *L'Esplanade*, el mismo escenario en que, al arrullo desasosegado del canto de Nick Cave, el último ángel caído sedujo a la última trapecista en paro, voladores desterrados?

O también, ¿Por qué no *Zeitlos*, la impresionante exposición organizada por Harald Szeeman, abierta como una herida brillante y viva justo en la frontera del dolor, ahora ya derrumbada, convocando el poder de una memoria contenida en la grieta tiroteada de la *Hamburger Banhoff*?

Sencillamente: porque debe resultarnos por completo inaceptable ver reducido a una pura estética desideologizada todo el saber sobre el imaginario social de nuestros días, de

nuestra condición de europeos de la segunda mitad de siglo -que con tanta voluntad de rigor Berlín se esforzó en perfilar, dando una impresionante lección de cómo puede convertirse un inocuo evento mastodóntico, como la capitalidad cultural europea, en algo más que una chabacana ocasión de explotar y extender la potencia de la industria de la cultura-espectáculo.

Esto es lo que *Zeitlos* nos enseñó, kilómetros por encima de la aportación simplona de "estándares estéticos para la temporada entrante" que es lo habitual en estas pésimas grandes muestras: una estética depurada, fría, que atraviesa varias décadas de intenciones diversificadas y reflexivas para desvelar una misma lucidez, una misma contención.

Una enorme pulcritud de la visión que todavía nos invita desde la distancia: "Alejaos, europeos, del febril vértigo que perturba a quien se entrega ciegamente al pulso de la actualidad y sentaos a concelebrar la más impecable ceremonia de pureza; aquí, en un lugar que repele todo esteticismo y así os protege de cualquier mala conciencia; aquí, donde la memoria del riesgo que late bajo el potencial de los lenguajes abandonados a su autonomía invita a practicar sólo el silencio. A quien os pregunte el nombre del corazón de vuestro tiempo, dejadle ver en silencio que el vuestro es un tiempo muerto, sin corazón, sin tiempo".

Pero no. Inaceptable, inaceptable. Neguémonos. Aún si la única alternativa fuera la ceguera extrema, resistiríamos la tentación de renunciar al compromiso que nos prohibe la distancia que conduce a esa visión desapasionada, a esa lucidez, la que de nosotros nuestro futuro sin duda sí tendrá. Siempre antes *engendrar* nuestro presente que *comprenderlo*, si se nos fuerza a elegir. Que no se nos ponga en el trance. Y punto.

Todo el mundo sabe que Venecia ya no existe. Que hace tiempo que dejó de ser otra cosa que sólo la más bella memoria de su propio pasado, el más efectivo recordatorio de que casi toda la vida que disfrutan los signos y los lenguajes es póstuma. Y, sin embargo, Venecia escondió entre sus decrépitos muros, el verano del 88, la más exacta, por valiente, cifra de nuestra actualidad -vista desde dentro, desde la forma misma de su marasmo.

Y no me refiero a ese hedor que apestó sus canales, ni a la otra invasión que certificó su hundimiento, la de las masas asistiendo al espectáculo (que ellas mismas se procuran al asistir), ni siquiera a ese monumento capaz de desarrollar con ellas la más humillante ingeniería, el *Palazzo Grassi*. Sino a una pequeña máquina, casi secreta, que incansablemente funcionó escondida en las *Corderie dell'Arsenale*, donde tuvo lugar el *Aperto* 88 de la Bienal Internacional de Arte.

Me refiero a una obra del artista japonés Tatsuo Miyajima, titulada *Sea of Time*. Era una pequeña cámara oscura, en la que se desplegaba una *art installation* compuesta por trescientos relojes digitales interconectados entre sí, marcando cada uno un tiempo distinto y avanzando a distintas velocidades, hasta que el azar de una coincidencia en el tiempo señalado por dos de ellos determinaba el intercambio de sus respectivas programaciones.

Trescientos pulsos secretos, visuales, abrazando la noche simulada del espectador sorprendido en su negro seno.

Desde su oscuro rincón, *Sea of Time* operaba como el más fidedigno pantógrafo experimental de ese enigmático mar en que nuestros tiempos se maquinan para engendrar nuestra *compleja* actualidad. Eléctrico corazón artificial de una época asincronizada, excéntrica en sus infinitas temporalidades simultáneas, recorrida estridentemente por una indefinida cantidad de signos que la cruzan perteneciendo a tiempos distintos, heterócronos.

Habitemos mejor ese interior borroso, ese vértigo desacompasado del artificio, esa dificultad.

Auscultemos nerviosamente a través de esa máquina sismográfica -tomo estas metáforas de Francisco Jarauta, quien acertó a proponerlas para lugares seguramente más adecuados- mejor que otear altaneros desde el catalejo szeemaniano incapaz de decirnos lo que el presente es: sino sólo lo que llegará a ser.

Inmersión, inmersión en ese agitado mar de tiempo que nos sacude.

En el tormentoso oleaje de su ceguera, una violenta poesía -la extraña cifra de nuestros tiempos- amenaza al que vigila calladamente la oscuridad nocturna de sus cristales líquidos, de sus neones digitalizados.

Cada vez que se produce alguno de los múltiples encuentros, uno es recorrido por el misterioso relámpago que alumbra, desde el arbitrario azar de lo fortuito, la sombra de lo efímero.

Repentinamente, una oleada apenas perceptible -”un fantasma recorre ...”- sacude la habitación de un extremo a otro, sin que uno acierte a retener su figura.

Como en el bello aviso marxiano que Berman nos ha recordado, *todo lo sólido se desvanece en el aire*. Esa es, ciertamente, la experiencia de la modernidad:

Tic tac, el *único* enigma que nos merece es la feroz inapresabilidad de *los tiempos*.

La Fuerza del Nihilismo -El desierto crece-

"*Ya no hay 'imágenes de la realidad'; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que el desierto!*"

Kasimir Malevitch. *Manifiesto del Suprematismo*.

En el desierto sucumbe toda promesa. Las tierras prometidas imaginan su travesía, su más allá. Pero el desierto se venga de toda ensoñación paradisíaca. Sólo él espera al final del camino, de la aventura, del viaje. Descenso obligatorio, parada final. Destino forzoso. *Last exit: desert*.

Intentar cruzar el desierto no conduce sino a internarse más en él. El desierto carece de exterioridad, de límite. A su alrededor -sin duda, el desierto es siempre *circular*- no hay sino espejismo. Al avanzar -el desierto crece- su fría ley va liquidando hasta la extinción los evanescentes espectros de toda imaginaria producción figural. En su lugar, no queda sino la espantosa soledad atemporal, fría, que asola las noches de un territorio negro, implacablemente dormido, baldío y mudo.

Cualesquiera visiones se aparecen disueltas, inclinadas sobre la proximidad de su esfumación. En el desierto no hay sueño, no hay imaginario. Toda alucinación está gravada de la certidumbre de su irrealidad. El clásico chiste del náufrago del desierto -bien podría ser una de esas espeluznantes bromas posmodernas de Richard Prince- que pasa de largo ante el oasis "real", decidido a no dejarse engañar una vez más por lo doloso de la imagen, dramatiza esa confusión generalizada, esa, en última instancia, equivalencia de todo lo que es a lo absolutamente carente de realidad. Bajo ese peso, toda aparición se escurre y evapora en la porosa superficie sedienta de la arena. Lo único real es la implacable ley de la indiferencia, de lo árido, que en el desierto sopla como un viento fotónico, deslumbrante y encegador, que todo lo borra, que nada deja *presenciar* -que hunde todo existir en su irrealidad, también por exceso de visibilidad, de iluminación.

Tierra de la realidad cero, tierra de los simulacros.

Tierra de los espejismos volátiles, voladores, arrastrados ferozmente por los vientos. Simún. Alisio. Sirocco. Mistral. Vientos azote cuya rosa al mismo tiempo borra y define toda dirección, todo cardinal. En el nadir, enfrentado a la hora más pura del mediodía, la de la sombra más corta, nada polariza las referencias del espacio sino el viento. Ninguna línea de neguentropía recorta la pura indiferencia laberíntica de una trama que ya ha perdido toda roturación, ningún rincón magnetiza la aguja que nos ennortaría. Perdición, extravío, guiados

de una bitácora saboteada que se entretiene en el puro sabor de los nombres, en la sonoridad textual, aérea, de esos potenciales inerciales que, aún cuando indican direcciones provisionalmente mantenidas, muy pronto devuelven a la evidencia de su traición, de su repentina y caprichosa variación. En el desconcierto que allí se origina, uno comprueba que, como efecto resonante, los mismos vientos que nos tensaron han borrado toda huella del camino recorrido, todo signo direccional, alisando de nuevo, una vez más e implacablemente, la totalidad del espacio.

Así, no hay territorio sino pura dispersión, ilimitación, un crecer mineral cuya dinámica implacable desborda incluso nuestra capacidad de asombro, de fascinación.

Es como si, fueran cuales fuesen los rodeos, la ley del desierto siempre acabara por imponer su rango más alto, su potencial más inexorable. El desierto se enseñorea -*desert for ever*, ha escrito Baudrillard- de la eternidad: sólo su ley es indiferente al paso del tiempo. Más precisamente: sólo en su indeterminación generalizada la acción del tiempo carece de cualquier efecto. Desierto 1992, desierto 2001. Árida superficie sin edad, peinada por el mismo soplo de viento.

A quien, cruel descortesía, preguntó alguna vez *por qué el ser y no, más bien, la nada,* habría que obligarle a añadir: ¿por qué cualquier otro paisaje que el desierto? Ninguna respuesta sobreviviría a su garantizada venganza, ninguna escritura acertaría a retener sobre su signo una convicción que los incalculables eones de una noche futura no entierren en el más insondable de los olvidos. Si la diferencia habita -con la dificultad sabida- el tiempo de la sucesión, la indiferencia se corona cuando la perspectiva se relaja hacia lo intemporal, *aión*, hacia el asegurado infinito de su imperio.

¿Vuelve todo? Acaso. Sin duda, el viajero extraviado avanza en círculos, por cuanto la fabulación del trayecto se apoya no sólo en su ilusoria perspicacia para representar que todo lugar recorrido es *distinto*, sino también en su afortunada incapacidad para descubrir la indiferencia entre todo lugar mismo, reiterado, equivalente. Pero en el desierto todo lugar lo es. Imaginad uno de aquellos jardines leibnizianos en que cada rincón refleja secretamente a la totalidad de los otros. Sólo la apelación a una indiscernibilidad entre ellos nos salvaría de la universal verosimilitud de semejante alegoría. Salvo en el caso del desierto, precisamente, en el que tal indiscernibilidad convierte la mera verosimilitud en inexorable certidumbre, forzoso destino, para hacer aún más acuciante la misma pregunta: ¿acaso lo garantizado no es, precisamente, la nada, la caída hacia la indiferencia?

Interrogad a sus pobladores. Ellos os dirían que el desierto no se habita, que tan sólo se recorre. No cabe en él pensar sino asentamientos nómadas, provisorios. Sólo se habita su borde, y aún bajo el fascinado terror de quien puede observarlo desplazándose bajo sus pies, abarcándolos, absorbiéndole. Pues toda arena del desierto es movediza. Refractario a todo otro modo de vida, el desierto se extiende con una propia, como un animal oscuro e implacable. Antiterritorio, máquina autoalimentada cuya eficacia consiste precisamente en desterritorializar en su crecimiento toda anterior roturación del espacio, lo que enuncia la

silenciosa voz que clama en su ojo es el poder de la nada, de la noche del ser, la fuerza de venganza que se reserva lo indeterminado, el reverso de todo lo que ha sido afirmado. Quien se interna en el desierto persigue presentir ese frío abismo, intuir la fuerza de ese inexorable destino.

Quien se interna en el desierto reconoce la oscura prelación de una ley que se impone contra toda tabla, contra toda civilidad. Su dictado, la evanescencia de la representación, devuelve todo signo a su insignificancia, generaliza la cifra de la indiferencia en una repetición sostenida de lo mismo. Ante el avance del desierto, toda la esforzada tarea de la técnica, todo ese construir el mundo según la índole del pensamiento por el que todo lo que es se lingüistiza merced al obrar del hombre, deviene anulada, sucumbe a su fracaso, a su insignificancia: las ciudades se extinguen borradas, sus torres se precipitan. *Falling towers. Jerusalem Athens Alexandria Vienn London. Unreal.*

Estadio último de toda erosión, más allá de la alegoría que Benjamin imaginaba *par excellance*, la ruina. El desierto como fatal ruina incluso de la ruina, alegoría inexcusable de todo futuro y metáfora mayor de la efimeridad y contingencia de todo el trabajo del hombre. De su destino último en el estado de erosión absoluta.

Así, seña de clausura de un ciclo, el civilizatorio. Es cierto que cabe pensar el desierto, la tierra en su indeterminación, como grado cero de la forma de la tierra, condición entonces de posibilidad y fundamento último de toda potencia del obrar civilizatorio, de toda *tecné*. Emanuele Severino, en *Essenza del nichilismo*: *"Le tecnai sono donate ai mortali, cioè a coloro che si sono portati all'interno della solitudine della terra e la cui fiducia nel proseguimiento e complimento della terra è divenuta volontà di potenza"* -recordando el pasaje del Prometeo de Esquilo que presenta al hombre y su tarea interminable enfrentado al árido paisaje desértico de una tierra desnuda, vacía, en la que todo está por construir. Pero, al mismo tiempo, es preciso pensar el desierto como fatal forma última de la tierra, inexorable destino en el cierre de la intervención civilizatoria.

Pues ningún desierto lo es ya por virginidad -no existiría un grado cero de la tierra, sino como figura virtual de la enunciación metafísica-, sino por vejez, por exceso de roturación. Lo verdaderamente terrible de la imagen del desierto como inapelable destino es que la regla de su necesidad se dicta desde el despliegue del propio programa territorializador, civilizatorio, si queréis.

La civilización desertiza, genera su misma contrafigura, pone las condiciones de su propia extinción, de la de su territorializar la indeterminación de lo que es. Espesad un tejido, complejificad la trama de un laberinto: tendréis -en el mismo interior de la ciudad- el desierto por exceso de roturación. Como el Gobi o el Sahara, desertización New York. Deleuze-Guattari: *"tout espace strié est constamment reversé, rendu á un espace lisse. Le désert gagne et croît"*[75]. El desierto se aparece así como figura de la indeterminación, de la nada que

[75] *Mille Plateaux*. Minuit. Paris, 1979.

penetra a lo que es, tanto como fundamento cuanto como destino de eso que llamaríamos Occidente, o programa civilizatorio en un sentido más amplio. Origen virtual y metáfora de destino, resulta en consecuencia obligada la certidumbre de que su estructura se repite subrepticiamente, se clona miniaturizada en el interior de la misma lógica de éste.

Seguramente, habría que atribuir a la tradición del escepticismo reciente -si se quiere, del nihilismo- la revelación de cómo el modo de configuración de la misma lógica de la organización civilizatoria del mundo, por la fuerza lingüistizadora de la *tecné*, está habitado por el virus de la indeterminación, de la indiferencia que fundamenta la sospecha contra cualesquiera enunciaciones promisorias, salvíficas, aspirantes a definir un estadio de ultimación de la forma.

Donde la reciente crisis de los modelos culturales ancla su fundamento más sólido es precisamente en esa alumbrada sospecha de la inconsistencia de los modelos de saber a la hora de definir sus paraísos, de desvelar los fundamentos últimos que orientarían el hacer a la consecución de algún estado acabado de la forma, de lo que es.

No le es dado a la naturaleza del diálogo -mediante el cual se organiza el lenguaje, herramienta de la intervención del hombre en la construcción del mundo- la resolución de la condición incompleta con la que éste le fuera *originariamente* otorgado. De la circulación del discurso, de la libre interacción dialógica, no se sigue sino una escena de confrontación irresoluble, de mantenido disentimiento, a la que no puede ser consecutiva la construcción intersubjetiva de la forma-paraíso, sino sólo la perpetuación de la no-forma, la indeterminación una vez más. El desierto, como fruto de la erosión propia de la continua fricción en que consiste la interacción comunicativa. Toda la cuestión posmoderna, al margen del cúmulo de basura que haya podido remover, gira en torno a esa impecable certeza: *que parler est combattre, et que les actes de langage relévent d'une agonistique générale*[76].

La figura del desierto -si se quiere, como metáfora de una recaida continua del mundo en su estado de indeterminación, de inacabamiento- se nos aparece así como el fruto de la erosión que sigue a la libre interacción dialógica entendida como juego de conflicto, de disentimiento y no de consenso. La arena, como espacio de combate y confrontación de lenguajes, y aún la misma imagen de la arena como multiplicidad y acumulación de fragmentos reducidos al mínimo de la forma -por la erosión de su continua fricción y entrechoque- y a la indiferencia recíproca, soporta así la figura del desierto en su actualidad intempestiva, en su potencia hermenéutica para la inteligencia de nuestro quebrado presente.

Pocas veces Nietzsche se consintió tono tan agorero, tan oracular, como en su canción *Entre hijas del desierto -a cuyos pies por vez primera a un europeo entre palmeras se le concede sentarse*:

"El desierto crece: ¿Ay de aquél que dentro de sí cobija desiertos".

---

[76] Jean Francois Lyotard, *La condition Postmoderne*. Minuit. Pris, 1979.

¿Temprana intuición de la significación del nihilismo *europeo*? Tal vez. Desentendimiento, en todo caso, de aquel pesimismo fatalista que asentaba su fuerza negadora de la vida en el oscuro poder de la nada; e intuición feroz de ese otro nihilismo activista que se otorga tarea, nombrada voluntad de poder, precisamente en el propio inacabamiento del ser que el pensar, y el actuar, no alcanzan en última instancia a dejar atrás. Sino que, al contrario, reiteran como el territorio que les otorga no sólo legitimidad, sino también operatividad: no hay pensamiento fuera de la arena, de la escena de la fricción que, por erosión, engendra desiertos.

Se abraza así un modelo de impacificable belicosidad y se concibe la escena dialógica como puro espacio de confrontación, de continuo disentimiento, como máquina desterritorializadora generatriz de fragmentación y dispersión discursiva. Y nunca como agente imaginario de improbables y falsarias paces perpetuas.

Actualidad intempestiva del desierto cuando el descrédito ha crecido e invadido aquellos espejismos que Occidente tomó por sus paraísos. Actualidad intempestiva del desierto cuando ninguna certidumbre reemplaza a la de la dinamicidad puramente erosiva -aquella que Smithson reconocía en sus *paisajes entrópicos*, visionarias intuiciones de esa fuerza propia con la que *el desierto crece*- del entrecruzarse de los juegos enunciativos en la arena pública. Actualidad intempestiva del desierto cuando, en consecuencia, todo lo que ya cabe esperar de la cultura, del discurso de supuesto saber y las prácticas que de él se declinan, es también la pura contingencia, pura forma provisional, una significación efímera y en cierta forma anticipatoria de su propia prematura caída en la insignificancia, en la indiferencia.

Desertizado signo de la indiferencia, de esa indiferencia que nuestra actualidad afronta una y otra vez -allí donde tiene el valor de convertir su falta de destino en destino querido-con un sentido estratégico; como en esa aproximación indiferenciada, tan frecuente en el arte de nuestros días, al universo de la mercancía absoluta; o como en todo ese haz de estrategias que investiga la indiferenciación de espacio de la representación y realidad.

La fuerza del nihilismo se origina, sin duda, en ese potencial inercial que conduce un sistema cualquiera hacia su distribución más indiferenciada y pasiva, más entrópica -y así, todo lenguaje a su insignificancia. Pero, más allá de la condición fatal que se reproduce en ese esquematismo -el mismo que hace que el desierto crezca *él sólo*-, el potencial se multiplica exponencialmente en cuanto ese trabajo en el espacio desterritorializado de la indiferencia es asumido como tarea y destino más alto. Destino a realizar desde la grieta del lenguaje, desde el espacio de la representación, por la que la potencia del pensamiento se efectúa sobre el mundo.

La fuerza enteramente espontánea y autónoma con la que el desierto crece, la misma con la que todo sistema se enfría, se traslada al microcosmos humano en forma de voluntad de poder, que es: voluntad de representación, lúcida de la certidumbre de fracaso que le concierne en cuanto a la erección ultimatoria de la forma, pero orgullosamente entregada al ejercicio contingente de sí misma que por la sola razón de su autonomía, de ser causa de sí, se

justifica y toma la forma del más alto de los destinos. La construcción del mundo -ese futuro desierto.

Cinismo y pobreza

> "*Hace ya largo tiempo que las mejores cabezas han empezado aquí y allá a hacer versos a estas cosas. Total falta de ilusión sobre la época y, sin embargo, una confesión sin reticencias a su favor: es característico*".
>
> Walter Benjamin. *Experiencia y pobreza*.

Siempre hay un fantasma recorriendo el mundo. Cuando uno parece a punto de desvanecerse, ya otro ha pedido la vez.

El que sobrevuela el presente a esa mínima distancia que desde el futuro acuña la "pequeña moneda" de lo actualísimo lleva el nombre -o la cadena- del cinismo. Peter Sloterdijk ha trazado su genealogía más reciente.

Es el hijo renegado de una tradición, la ilustrada, y de un proyecto, el moderno. Contra ellos, dulcemente, ha levantado la ceja en una mirada condescendiente, entre sonrisas. "Demasiada ingenuidad" -parece reprochar, de vuelta de todo. Demasiada expectativa de saber, demasiada voluntad de poder ligada a ella, demasiada promesa de felicidad, en definitiva.

Desechándola, el cinismo conserva en cambio un viejo hábito que revela su ascendiente: el mismo *pathos* desenmascarador, artífice de feroces desencantamientos, que impregnaba el ánimo secularizador de la tradición ilustrada. Vuelto ahora contra ella, ha tomado en el cinismo cuerpo la aventura última de lo moderno: mostrar su inconsistencia misma, su falta de rostro verdadero. Por debajo de la máscara no había sino meros relatos, mitologemas, simulacros -y no siempre tan humanitarios como se pretendían. Había mucha barbarie agazapada bajo su figura edificante, y la sonrisa corrosiva del cinismo no disculpa una determinación justiciera a levantar la enseña del "nunca más".

El destierro, sin embargo, no pesa sobre la descendencia: pues se trata, sin duda, de un asunto interno, de familia. No ocurre aquí que, como presumiera Baudelaire, el lugar del héroe haya quedado vacante. Apresuradamente, el propio cinismo lo ha ocupado, se ha sentado en un trono que ha cuidado mucho de dejar intacto -el del supuesto saber. Y la sonrisa satisfecha del padre expulsado afecta reconocimiento de su vástago: el cínico no es

sino un hijo pródigo, dignificado en su rebeldía -más un heredero que un póstumo, que un extraño.

Esa sonrisa de paternal -aunque traicionado- reconocimiento es la que le prestamos a Jeff Koons cuando requiere nuestra atención hacia su faz rodeada de cerdos. *Voilà l'artiste contemporain*! -parece decirnos. Y quién podría negarle haber aprendido impecablemente la lección -cuando menos, haber llegado a conocerse bien. Al fin y al cabo, poner en cuestión el propio lugar del artista forma desde hace tiempo parte del conjunto de obligaciones que conciernen a un creador *moderno*. ¿Acaso no es la suya una manera bien radical de "desmitificar", de "desenmascarar" su lugar? ¿Acaso no habría que, por tanto, contar con Koons -e incluso más todavía con la Koon's Corporation- a la hora de establecer definitivamente los *hit parades* de la historia del arte "auténticamente moderno", radical, de Dadá a Dalí, de Duchamp a sus interminables hijos y nietos?

En otro de los anuncios de la célebre serie, Koons, actuando ahora de maestrito de escuela, resumía desde la pizarra en dos sesudas consignas la esencia de su propuesta: "la banalidad salva" y "explota a las masas". Quizás sea una suerte el tenerlas juntas, pues sólo en su combinación se revela el rostro más monstruoso del nuevo cinismo. Un rostro precisamente bifronte, que se mira a sí mismo con mucha más benevolencia que la que gasta con todo lo otro. Su muy profunda filosofía podría, en efecto, resumirse en una secuencia de sentencias del tipo: "No hay saber que supere a mi ignorancia, a mi saber en lo banal. Salvo el saber esto. Luego mi sabiduría banal es superior a cualquier Saber y ello me legitima para explotar la ignorancia de cualquier otro". Sin embargo, nadie debe sentirse amenazado: al fin y al cabo, ¿quién habría de reconocerse "masa"? En lugar de esa amenaza, el cínico mensaje destilado consigue sonar a: "ningún saber es suficientemente bueno para vosotros", llamando a complicidad. Para, astutamente, dejarnos la tarea de deducir: "salvo éste que aquí se propone", por supuesto.

Así, en efecto, la estructura del cinismo avanza ladinamente negando, críticamente: se propone como un antisaber, como una contracultura, como una antiestética, como un cuestionamiento más. Pero rápidamente su movimiento refluye y se enquista en un mal disimulado gesto de suficiencia, de altanería prepotente: "No saber es Saber, es el Mayor Saber Posible" -acaba por dictaminar, con obscena soberbia. De ahí que el cinismo pierda tan rápidamente toda capacidad cuestionadora -no tiene nada que oponer al discurso de supuesto saber sino silencio, tal vez *gesto*- y sucumba a la pura afirmación legitimadora de lo que hay. "Explota a las masas" junto a "la banalidad es saber" significa entonces: no hay otra regla que la del máximo beneficio ni función del arte que no se resuelva en su dominio. Para el cínico, en efecto, habitamos "el mejor de los mundos posibles" -al menos, el mejor de los pensables, el mejor de los teorizables. Que Koons llegue a confundirlo con el paraíso -su último "trabajo" se pretende "*made in heaven*"- no tiene, entonces, nada de extraño.

Como "gesto" que "actúa" la indiferencia al discurso, el cinismo amaga así una forma sutil y póstuma del programa de crítica de la ideología. Pero en su resonancia reflexiva, en su

retorno, es al mismo programa crítico al que somete a mayor recusación. Ninguno de sus principios o expectativas queda incólume allí donde la sonrisa cínica ha ejercido su cáustico efecto. Lo real triunfa en su desnudez estúpida -y lo derrotado es, precisamente, todo relato que hubiera ambicionado legitimidad para orientar el decurso de lo real en el tiempo. La fuerza del cinismo es siempre, precisamente, el no tener nada que oponer. Y el enemigo que bajo su eficacia química rueda por tierra es entonces, más gravemente tocado que ningún otro, la palabra, el gesto que arriesga, la acción que compromete, el pensamiento, la teoría. Así, podría reconocerse el cinismo como forma última de aquella contemporánea "resistencia a la teoría" que Paul de Man denunciara. O más aún, como expresión depurada de esa nueva religión de la idiotez que se extiende avivada por la "derrota del pensamiento" -que Finkielkraut, entre otros, ha diagnosticado.

Lo indignante -si todavía nos quedara capacidad de indignación- es ver cómo el cinismo acaba por entronizarse exactamente en el lugar de lo que había recusado, cómo acaba por alzarse y se corona precisamente como forma de crítica de la ideología -es decir, de aquello que él mismo vuelve ya definitivamente imposible. Lo patético es ver cómo adopta las maneras de la radicalidad, cómo se apropia los vocabularios y las retóricas del programa crítico, cómo hace suyos los usos de las vanguardias -pero, precisamente, desideologizados, vaciados de contenido "revolucionario", digamos, todavía. Cómo, en definitiva, se erige como forma última de la falsa conciencia, del resentimiento.

Es en esta apropiación "sin consecuencias" de la retórica radical, donde se cumple además su más devastador efecto -una auténtica *implosión* de enorme alcance. Donde ella se ha ejercido, todo intento posterior de activar lenguajes "seriamente" críticos se anega en un vaciamiento generalizado, en una pura retórica inocua, inefectiva. Allí donde un lenguaje cualquiera ha adoptado la forma de la denuncia sin efecto propia del cínico, toda forma de denuncia se precipita a su impotencia, en la falta de credibilidad. El efecto que obras tan cargadas de vocación crítica como las de Haacke o Wodizcko pueden producir hoy no es ya distinto al que se sigue de la visión del payaso de Bruce Nauman sorprendido cagando. Sin duda, hay en ellas una carga intencional de radicalidad

-pero ella pertenece por entero a lo privado, como el retortijón del payaso. En cuanto a lo público, la medida de su eficacia se expresa sólo en términos del puro espectáculo -ese espectáculo que arrebata al payaso su único resto de intimidad, de humanidad, liquidándola por completo, en el imperio de una obscenidad sin límite. El resultado es esa oculta, maloliente y ridícula producción cuya validez metafórica como "retrato del artista actual" es tan hiriente como precisa.

Pues todo ocurre en efecto como si, con el cinismo, el mundo abandonara definitivamente los últimos recovecos de ese reino que aún podríamos llamar "del espíritu", para entregarse a una ley mayor, muda, fatal, que, en favor del imperio de las apariencias puras, acaba por sentenciar nuestra nueva y radical pobreza. Ese empobrecido lugar que Paul Auster describe como *El País de las Ultimas Cosas*, en que las cosas se pierden para el

hombre, apresurándose a su final, a su degeneración, se parece sin duda a nuestra época: "*Estas son las últimas cosas. Desaparecen una a una y no vuelven nunca más. Puedo hablarte de las que yo he visto desaparecer y ya no existen, pero dudo que haya tiempo para ello. Ahora todo ocurre tan rápidamente que no puedo seguir el ritmo*".

Es esa aceleración fatal de los objetos en su caída

-caída que Vercruysse intenta registrar en sus *Tombeaux*, seguramente- la que deja atrás a nuestro pensamiento, la que nos arrebata toda palabra, la que *nos hace pobres*. Pues el cinismo es, antes que nada, un problema de dissimultaneidades, de asincronía en las velocidades del pensamiento y los objetos, de las palabras y las cosas. Desde él, finalmente, nuestra palabra se ralentiza patéticamente frente a la velocidad fatal de los objetos hasta que, a causa de ello, éstos dejan de pertenecernos -en realidad, nosotros pasamos a pertenecerles a ellos, a su ley muda. No nos quedaría sino -como Baudrillard o Vattimo, cada uno a su manera, predican- rendirnos a esa ley, a la vigorosa transparencia del reino mudo de las cosas, asumir la insuperable pobreza de nuestra experiencia de ellas, nuestra nueva pobreza en su imparable y ostentosa opulencia.

1933. Ya por entonces, Walter Benjamin escribía: "*Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor -para que nos adelanten la pequeña moneda de lo actual*". Pero aquella pobreza que también destilaba un atronador silencio tenía causas bien distintas. Era la pobreza de una generación que había sufrido los horrores de una guerra -"*las gentes vuelven* mudas *del campo de batalla*"- y presentía la brutal inminencia de otra. Nuestra pobreza de experiencia, en cambio, es el resultado de una especie de rebajada "paz perpetua" ganada en la derrota, en el fracaso de las ideologías. Es esa triste paz -por muerte de los relatos, de los modelos en conflicto, digamos- que nos embarranca en una penosa calma chicha en que cualquier viento de las ideas se resiste a soplar, dando ventaja a la pobre navegación sin expectativas del cínico.

Todo parece indicar que el modelo ideológico que habitamos ha desembocado en un estadio terminal y permanente, determinado por la liquidación definitiva de su contrafigura –liquidación cumplida *en lo real* de la historia como cataclismo de las sociedades del Este. Sin ella, sin gran Otro, parece que pensar cualquier orden de contestación o resistencia a la universalización totalizadora del capitalismo avanzado y las formas de la cultura que le son propias, cualquier territorio en que fundamentar un activismo crítico, se haya vuelto tarea de *naïfs*, de nostálgicos, o de apocalípticos mal integrados -y sólo el gesto cínico gozara de credibilidad en su doble juego, en su mera ficción de un *como si* crítico que, al mismo tiempo, saca toda la ventaja de su sumisión al orden dominante, hegemónico.

Es esa pérdida del espacio crítico la que estatuye nuestra nueva pobreza, en una circunstancia de *impasse* que Fukuyama ha venido a confundir con el *Fin de la Historia* -no en sus formas triunfantes, tal y como fuera diagnosticado primero por el hegelianismo y luego recogido en la tradición marxiana, sino en este modelo terminal de decadencia

cumplida. Pero Fukuyama yerra -por pecado de historicismo, precisamente- en su diagnóstico. No hay tal "fin de la historia" -sino puros atragantamientos, colapsos momentáneos de los signos en el curso de la trama multilineal de los tiempos.

Simplemente, habitamos una época que se ha despistado de sí misma, que ha extraviado sus claves, que, ciertamente, *ha empeñado toda su herencia*, ha perdido su memoria -voluntaria, de superficie. Y en esa pérdida de memoria consciente, todo se le aparece como la experiencia arrebatada de un *dejà vú*, momento extraviado de cualquier continuidad del tiempo lineal que nos entrega al éxtasis simultáneamente triste y pleno del sabernos condenados a un errar tan infinito como abierto. Duplicada experiencia del tiempo: como vaciado y como colmado de intensidad, de plenitud, en el desgarro entre una pasión de absoluto, de eternidad, y una conciencia de ser pasajero fugaz, mero transeúnte. He aquí el más profundo significado de nuestra nueva pobreza -como intensa dislocación de nuestro puesto en la historia.

En una entrevista reciente, Toni Negri afirmaba: "*El siglo xx no ha existido. Hasta Mayo del 68 fue una continuación del xix. Y el Mayo del 68 supuso una ruptura tan salvaje con las ideologías del siglo pasado que en él, súbitamente, empezó el siglo xxi*". En la estela del estallido de ese agujero negro por el que toda nuestra significación se fugó, flotamos a la deriva, empantanados en la memoria de las rotundas rupturas que le indujeron. Y quizás, es cierto, no queden muchas más opciones hoy por hoy que la espera en silencio -mientras se repara el arsenal micrológico, mientras se reordenan las estrategias micropolíticas- o el juego sucio, doble, del cínico. Como a él, tampoco a nosotros nos es dado ya creer en grandilocuentes promesas. Pero a diferencia suya, la memoria de anhelos irrenunciables tal vez nos impida aparentar gestos satisfechos o triunfalistas, cuando lo único que se nos está entregando a cambio de la renuncia a tanta *promesse* no es más que una engañosa opulencia que nos excluye. Un orden de los objetos soliviantados que a duras penas consigue disimular su verdadero y miserable rostro: esa nueva pobreza que, en la falta de discurso, nos embarga.

Puede que en la arena de lo actual, posiciones tan rotundas como las de Mucha en su extremo rigor genealógico, Jenny Holzer en su moralismo ferviente o Robert Gober en su melancólico señalamiento de la miserable inhabitabilidad de nuestro mundo, pierdan frente a la solvente soltura irónica del cínico, frente a su desparpajo de patán.

Pero en el tiempo está la revancha. Toda la fortaleza del requiebro cínico se esfuma cuando su doble juego se enfrenta a sí mismo. Es preciso, entonces, conseguir que lo haga, obligarle a ascender sobre sí. Su sonrisa de incansable *joker* se congelará y esfumará en trágica mirada estrellada contra el sinsentido -que él nunca sabrá resolver. Su impresentable cháchara de bufón de corte quedará entonces suspendida en el silencio melancólico del príncipe. Pues en el momento de su verdad, de su vocación más alta, todo cinismo se querría hacer reconocer como pura forma de la melancolía.

Todo cinismo pretende en ella su máscara última, póstuma, la del duelo. Y no le queda otra salida: pues cuando se decide a descender de su altanería y recorrer los dominios

de su territorio no le cabe sino reconocer el nombre que a su patria le cumple. No otro que el que bellamente ostenta un sugerente trabajo de Cabrita Reis: su reino no es otro que *la casa de la pobreza*, este mundo.

El Angel extraviado: una lectura de las Elegías del Duino[77]

i.

Descubrid al hombre requerido, solicitado. Las primaveras, las estrellas, le necesitan, le convocan con una violencia que le apela por encima incluso de sus fuerzas -se nos asegura. “El sonido de un violín a través de la ventana, la ola que se levanta”, ... Todo lo que existe por sí mismo requiere al hombre *para que lo perciba*, para que lo *nombre* y así lo haga ingresar en “el mundo interpretado”.

Debemos preguntarnos: ¿Qué nos quieren, las cosas, qué nos necesitan? ¿Acaso su existencia no es más perfecta, más acabada, sin nuestro concurso? ¿Acaso nuestra palabra, nuestra percepción, les añade algo? ¿Qué nos quieren? ¿Qué misión el mundo, lo que es, nos otorga?

Nombrar.

Pero este nombrar que se constituye en la forma específica de nuestro existir en, y conocer, el mundo, ¿es acaso inocuo? En modo alguno: nos cuesta -¿y al mundo, habría que preguntarse, qué le cuesta?- la incomodidad, el desajuste, la inarmonía con todo lo que es. Coste que nos es impuesto, por cumplimiento de misión.

Ante ella, se nos quiere como héroes, dispuestos a sobrevivirnos en la caída, a darnos constitución y fantasma de consistencia en su forma. A cambio, se nos promete que la Naturaleza habrá de acogernos, cuando ya todas las fuerzas nos abandonen. ¿Qué deberíamos hacer?

“Escucha -se nos dice- lo que sopla, la noticia ininterrumpida, que se forma de silencio. Escucha, como antaño sólo escuchaban los santos la enorme llamada que los levantaba del suelo. Resiste, estremecido hasta hacer fecundos esos, los más antiguos, dolores. Resiste para, como la flecha concentrada en el salto, ser más que tu mismo”.

---

[77] La mayor parte de las citas -entrecomilladas- que siguen están tomadas de la traducción de Jose María Valverde aparecida en Lumen en 1980. En algunas ocasiones, sin embargo, se ha preferido la traducción de Eustaquio Barjau para Catedra, publicada en 1987. El contraste de ambas ediciones, en cualquier caso, resulta casi siempre iluminador. Debo aquí hacer honor a mi deuda en esta lectura para con el curso dictado en el Círculo de Bellas Artes por Francisco Jarauta, *Fragmento y totalidad: los límites del clasicismo* y *L'angelo necessario* de Massimo Cacciari.

Apelemos al ángel -se nos sugiere. El es ese modo de conciencia que no distingue entre lo que es y lo que ha dejado de ser, que abarca simultáneamente lo que será y lo que ya ha sido. Si nuestro conocimiento se ha apartado, por obra del lenguaje que nos da misión, de la intuición de ese permanente flujo en el que todo es, la invitación es a escuchar lo que el silencio dice.

"Pasan ángeles" -describe la lengua común.

¿Y qué le dice el silencio a quien así (los) escucha? -nos preguntamos:

Limpiamente: que en nada hay permanencia.

Que "en ninguna parte hay perduración". ¿Y, entonces, qué sentido tenía nuestra misión, a qué nombrar, a qué habitar la casa del hombre, el mundo interpretado? ¿Nos atreveremos a abandonarla? Nuestro lenguaje todavía dominaba algunas cosas: "el árbol en la ladera, la calle de ayer, la mimada fidelidad de una costumbre que no se fue". Pero si, escuchando lo que sopla, nos hemos dejado arrastrar al arrebato estremecido que se enuncia en el silencio, ¿qué habrá de quedarnos?

¿Sobre qué orden se articulará a partir de allí nuestro conocimiento?, ¿qué revelación sobre el mundo el ángel nos otorgaría a cambio de la renuncia a la que el instrumento de articulación del *mundo interpretado* nos garantizaba -aunque fuera consiguiente al dolor de un desajuste?

Nada se nos quiere ocultar: nos volveríamos habitantes de la extrañeza, no más de la tierra. A nada le habríamos de prestar ya significado humano y "hasta el propio nombre abandonaríamos como juguete destrozado". Todo aquello que conocíamos como ligado, en su relación, lo veremos fragmentado, "aleteando suelto por el espacio, ajeno a finalidad o anhelo". Veremos todo fundirse en una indiferencia leve que nos impedirá *reconocer, distinguir, controlar la distribución de semejanza y diferencia*. Perdida ya entonces esa virtud-error propia de "los vivos: *distinguir demasiado fuerte"*.

¿Qué viaje es éste? ¿Qué nos empujaría a seguirlo, cuando sólo dolor y sinsentido se nos promete? ¿Será que la contingencia de todo lo que es, que en él se nos va a revelar, es Destino y su conocimiento obligación de nobleza -si se quiere, *tarea del arte*?

¿Es que acaso sólo nos es dado sentir *un poco de eternidad* en esa muerte? ¿Acaso la anhelada eternidad sólo se nos revela, como una fulguración, en la dolorosa certidumbre de que "en parte alguna hay perduración"?

Y todavía: ¿necesitamos, verdaderamente, estos misterios? ¿Acaso necesitamos recorrer ese itinerario de muerte a la vida en el lenguaje que, ella misma, es caída y desajuste y dolor en la falta de sentido -abandonar *el mundo interpretado?* ¿Será verdad que no *podríamos* ser sin ello?

Entonces, ciertamente, necesitaríamos al ángel.

ii.

El ángel. En primer lugar, lo terrible, el más allá de la belleza. La belleza allí donde empieza a resultar insoportable, allí donde, en realidad, disfruta su verdadera calidad no mermada. ¿Nos atreveríamos a requerir su contemplación -a frecuentar la proximidad del ángel?

Pero ¿con cuidado!, se nos advierte. Pereceríamos si se nos acercaran, si bajaran viniendo de allí a nuestro lado -"de un sólo paso": ¿habrá que pensar que lo verdaderamente peligroso de los ángeles es *su velocidad*?.

¿Habremos de llamarles, no obstante, sabiendo de su calidad casi mortífera? ¿Gritaremos, arriesgándonos a ser "atraídos a su corazón", sabiendo que difícilmente podríamos soportarlo? El nuestro propio nos mataría, "estallaría en pedazos" a causa de "su existir más potente".

Aún así nuestro propio corazón "nos sigue sobrepasando" sin sernos ya posible alimentarle de "imágenes que lo amansen". Es él mismo quien nos empuja al peligro de una proximidad, de una contemplación, de un existir, que tal vez no podamos soportar ¿Cómo aventurarse -pero también, cómo resistirse al tan obligado destino?

¿Acaso no queda otra solución que desarrollar la astucia del Itinerario?

Controlando la velocidad, la máscara. Tal vez, soportaríamos al ángel si se nos aproximara suficientemente disfrazado, suficientemente lento. Tal vez conseguiríamos elevarnos a él si lográramos ralentizar la subida y dominar el gesto, el rostro. Tal vez. ¿Por dónde empezaríamos nuestro ascenso?

Por el amor. Allí donde sentimos "nos volatilizamos". Allí, "respirando, nos disipamos de ascua en ascua".

Indaguemos en su belleza: "¿quién retiene a los hermosos? ¿No se fuga temprano apariencia de su rostro? *Esto somos: huidiza ola del corazón*. Intercambio aéreo".

Preguntémonos: ¿qué pueden los amantes decirnos de lo que somos? Ellos, que "crecen en el éxtasis del otro". Ellos que se tocan de un modo tan dichoso porque "la caricia se retiene, porque debajo sienten el puro durar". Por esto se prometen la *eternidad* del abrazo. Pero, qué ocurre una vez cumplido. "Después, amantes, ¿seguís siéndolo?"

Y, sobre todo: "a dónde va lo que irradia el que en el otro bebe, escapando extrañamente a su acto"?

Esta es la pregunta que nos acerca al ángel: ¿Toman ellos algo de esa irradiación *nuestra*, en que nos disolvemos, o beben sólo la suya propia -*espejos puros*? ¿Sería el ángel, dicho de otra manera, un *lugar*, un *momento*, de nuestro amor o, más bien, es un *caso propio* de amor -de amor, precisamente, *propio*? ¿En el amor, aún fugazmente, *nos visita* el ángel? ¿O será que nosotros recorremos, por un instante, su naturaleza -pero partidos en *el otro*?

iii.

¿Y si, como Wenders, repentinamente tuviéramos no ya envidia, sino piedad de ese ángel? ¿Y si prefiriéramos esta fugacidad del amor en el otro a la duradera perfección del amor que él, pobre ángel, sólo disfruta en sí mismo? ¿Y si entendiéramos demasiado bien su visita a nuestro mundo, su abandono del cielo que habitan -"los ángeles a menudo no sabrían si andan entre vivos o entre muertos"?

La belleza del amante, su hermosura florida: ¿no es algo que el ángel ha de envidiar? Esa fuerza implacable que estalla *en el sexo*, ese poseer la extrema belleza que atrae al arrebato *en la sangre, en la misma carne*, ¿no está tocado de la divina fortuna que sólo a los ángeles les correspondería?

Neptuno de la sangre, ¿qué misteriosa fuerza levanta "tu divina cabeza, chorreando de qué incognoscible convocas la noche a un tumulto sin fin? Señor del Placer: los más antiguos espantos irrumpen en tí al empuje del contacto".

En esa impetuosa belleza que despierta irrevocable, que inapelablemente convoca, ¿acaso no habla una voz lejana, mucho más lejana que el dulce diálogo que los propios amantes son capaces de desarrollar? La especie toda ama en esa belleza estallada, que no a quien la ostenta se debe, sino a una voluntad que allí se sobrevive, se aplaza."No amamos nosotros como las flores, desde sólo un año: en nosotros, cuando amamos, sube inmemorial savia por nuestros brazos. No una sola cosa, algo venidero, sino lo que fermenta sin número. No un niño solo, sino los padres que, como ruinas de montañas descansan en nuestro fondo: sino el entero paisaje silencioso del Destino".

La especie toda ama su destino en esa belleza involuntaria, excesiva, en esa belleza perfecta que desasosiega el corazón joven, haciéndole soportar más vacío del que es capaz, más anhelo del que podría tolerar sin romper en lágrimas o en éxtasis. Allí le arroja al dulce baile del misterio en que ella se concede aplazamiento. ¿Qué soberbia pretenderse finalidad, y no mero puente! ¿Acaso no toca el ángel al amante para adormecer su egoísmo -para ayudarle a sobrellevar la angustia de saber que sirve a una finalidad que no le pertenece- y convocarle a la servidumbre de otro destino, del que nada sabe pero al que sirve ineluctablemente cuando esa belleza incontenible asoma en él?

¿No es esa misma belleza que sirve a una sabiduría oculta, ignorada pero eficaz, la forma en que el ángel pisa más a menudo la tierra?

¿Cómo se efectúa el misterio? Esto es lo fascinante. Cómo una sabiduría no poseída se hace efectiva, se transmite recorriendo de través al amante -y en ese instante, embelleciéndolo con una luz desmesurada, tocada de un conocimiento mucho más vasto que aquél sobre el que él ejerce dominio.

Pero el aprendizaje que ahí se cumple, esa educación sentimental que a aquél en que la belleza estalla ha de ponerle a la altura de un saber que le habitará sin poseer sobre él dominio, sin otorgarle además el consuelo de revelarle ser finalidad sí mismo, ése es el gran misterio para el que es preciso prepararse, desde el comienzo. Para el que desde el comienzo

la vida, en la madre, ya inicia: "*Madre*, tu le hiciste, eras tu quien le empezó. Tu inclinaste sobre los ojos nuevos el mundo amigo, apartando el extraño. ¿Dónde quedaron los años cuando tu, sencilla con tu esbelta figura, desplazabas el caos desbordado?"

No te pertenece esa belleza, amante, sino que sirve a un destino que sólo te recorre para que le cumplas servidumbre. ¿Acaso no lo nota tu pecho cuando, hinchado del anhelo que le otorga la extrema hermosura que otro como él reconoce, y habita sirviendo así a *lo que se transmite*, percibe al mismo tiempo el vacío como única respuesta a una pregunta extraña, que ahí se eleva perentoria sin, aparente, objeto? ¿Acaso no nace en esa conciencia tangente tu angustia, una angustia que tiene por forma la de una finalidad ignorada, esa que le da a tu belleza el retoque ya definitivo de una pincelada melancólica? Tu propia causa, tu propio *sentido*, atravesado por tan poderoso caudal de *destino*, ¿no es, en ese momento, demandado con feroz, e inútil, violencia? ¿No has llorado tantas veces por que él *no se te revela* -como propio? ¿No se cumple en tí la violencia de una injusticia -el pulcro movimiento del espíritu- a la que sirves, sin reciprocidad?

Pero, ¿acaso no relampaguea exactamente en esa extraña herida toda la hermosura que en el hombre, misteriosamente, llega a latir?

Que no huya, que la sirva. "Amada, dale la sobreabundancia de las noches.

Retenle ..."

iv.

Escena primordial, arcaica: el desajuste, la inarmonía, una implacable incomodidad.

No se habita el *mundo interpretado* en plenitud, satisfactoriamente. "No nos sentimos en casa", no podemos confiarnos. La forma en que el mundo se nos ofrece es, en última instancia, dolorosa: el conocimiento que de él poseemos, atravesado por nuestra propia actividad -misión, se nos dijo- lingüística, nombradora de todo, sienta el principio de nuestra inarmonía. A diferencia de los otros seres, no estamos engranados a la marcha del mundo: somos su grieta, lo que en él chirría, su pequeño desajuste.

Distinguimos en él, se nos avisa, *con demasiada fuerza*. Todo se nos ofrece bajo la figura del contraste. Donde hay lo uno, nosotros introducimos el despliegue de contrarios. Donde la diferencia reina bajo la dulzura de lo continuo, nuestro pensamiento desgarra a golpe de lenguaje el mundo nombrado. Lejos de estar capacitados para la habitación continua e instantánea del durar, nuestro pensamiento-lenguaje corta la eternidad en un pasado y un futuro que nos asolan, no perteneciéndonos, abandonándonos al exilio de un filo efímero, inconsistente. En esa grieta, no somos sino la herida del mundo.

Y, mirad, ¿quién se hace pedazos en ese trance? ¿Qué vida le toca al corazón de quien así conoce?

Un extravío, una oscuridad que sólo se reconoce en el dolor de no llegar del todo a ser, de estar siendo sólo en tanto se está dejando de ser, entrando al mismo tiempo en la vida y en el abrazo ciego de la parca.

Y si no, un puro teatro de marionetas, brazos, piernas, labios, articulaciones y órganos. Una vida falsa, movida de lejos, dramatizada. Kleistiana. El corazón es un teatro de bodeviles, un cuadernillo de opereta, una escena de simulación barata, de consultorio. Desfile de máscaras y melindres, letanía de falsarias tribulaciones.

¿Cómo no cantar al hermoso cuyo corazón no ha conocido máscara, figura, cuyo sentimiento jamás ha sido nombrado? ¿Cómo no envidiarle, a él que, ángel,

poseyéndolo todo

no tuvo a dónde ir

y nos abandonó a tiempo, hacia ninguna parte? ¿Qué fuiste, fugaz esbozo? ¿El lugar en que el ángel tocó al polichinela, dándole, fulgurantemente su vivir más potente?

Pero centremos la cuestión: ¿Es que acaso debería la poesía entonar fanfarrias para acunar el bailoteo de los figurines o más bien, feroz, debe emplearse impía en desnudar el teatro, en, cruelmente, despedazar las partes? Si el amor fuera cierto, nos haría pedazos. Lo sabemos.

Entonces, perfecto: que la poesía, que el arte, trabajen implacables de esa parte. Y todo riesgo sea asumido.

v.

Atención, llegan los saltimbanquis, los nómadas, los funámbulos. ¿A qué venís, artistas, quién os ha convocado? ¿Quienes sois vosotros, “un poco más fugaces que nosotros mismos”? ¿Por qué, “desde tan pronto, os apremia una voluntad jamás satisfecha”?

Hace en vosotros escena lo implacable de nuestra ley, nuestro exilio. Y sois llamados a escenificar, mágicos histriones, el rito del dolor, ese retorcimiento de una voluntad que nos apremia sin otorgarnos ni descanso, ni meta. Vosotros, los más fugaces, vosotros los impecables saltarines, recibid nuestro encargo: representad nuestro dolor mayor, nuestra falta de hogar, el drama de las limitaciones de nuestro conocimiento y nuestra vida. Llevadlo todo al teatro para que allí nos sea más soportable, más asequible. Llevadlo todo al circo y haced de ello broma, haced risas de nuestra más seria tragedia. Representad la ciudad, la dificultosa trama de nuestros exilios cruzados, aunque sea como un chiste. Convertíos, como sea, en ese lugar en el que el rayo del cielo “ha hecho daño a la tierra”.

Para que, apenas ahí, la “gran inicial del Durar”, del estar ahí, os doblegue también, últimos hombres. Queremos ver cómo también vosotros sois reducidos, derrotados.

Por supuesto, os admiramos por la sabiduría de vuestro hacer, por cómo habéis *aprendido* a ser ligeros, a ejecutar esas misteriosas filigranas en lo aéreo, venciendo la penosa gravedad que a nosotros nos ata, implacablemente a la tierra.

Pero nos gusta asistir a vuestro fracaso final. Nos gusta descubrir en ese acróbata anciano la mirada triste que le prueba habitado no sólo del joven musculoso y de la adquirida destreza, sino también de ese otro sí mismo que ya le espera en la tumba.

Todo circo es el teatro del *más difícil*, ese lugar en que se prueba que la *destreza del hacer* se adquiere, es el resultado de un aprendizaje que, "desde el *puro demasiado poco* al *vacío demasiado"*, hace estaciones intermedias. ¿Serán ellas las que nos interesen? ¿Nos volveremos coleccionistas de las perlas diminutas -como la bella sonrisa del acróbata- que en ellas aparecen?

Pero un circo es, además, el teatro más puro del irse, el territorio del ambulante. Todo circo frecuenta plazas, en todas ellas repite, y repite hasta el hastío, el mismo más difícil. Pero de todas acaba por partir, por dejar la tristeza de su marcha. ¿Acaso el ángel de Wenders no se enamora, más que de la que vuela, de la que *parte*?

¿No la arrastra entonces, como la elegía quiere, a "un sitio que no sabemos, donde los amantes muestran lo que aquí nunca llegan a poder, sus atrevidas altas figuras del brinco del corazón"?

Esto se nos avisa: que para tener derecho de acceso a ese no lugar, es preciso haber abandonado todas las plazas, los "infinitos escenarios donde la *modista, Madam Lamort*, anuda y tuerce los inquietos caminos de la tierra".

vi.

Misterio primordial: la transmisión del destino, de la forma que lo exige. Ahí la fascinación por la higuera, esa grandiosidad de dibujos leñosos que desarrolla toda su complejidad, implacablemente, al servicio de un único fin: la grabación de su misterio, de su secreto, la clave de su forma íntegra, en el fruto puntual, perfecto y multiplicado hasta la total garantía del clonaje, de la transmisión.

Miniatura informe, cuya memoria del resultado es mágico misterio, no cifrado en la similitud sino en la *escritura interna* del destino, de la propia naturaleza de ser. Admiración porque a esa finalidad -que se agota en sí misma, en serlo- no gasta en alharacas, en vanidades, porque fructifica sin florear.

Ese es el modo en que como héroes se nos quiere. Ninguna presunción, ningún gasto en el alarde propio: sino servidumbre mágica a una finalidad que, simplemente, nos recorre. Visitados el amante, el polichinela y el ambulante, lleguémonos pronto al mejor, al último, de los hombres -aunque sólo sea para seguir calibrando cómo dejarlo atrás-: el héroe.

Frente a nuestra perezosa vanidad, que todo lo sacrifica al aspaviento de la gloria y temerosa refrena la aproximación al *fruto final*, contemplad al héroe, aquél que se anticipa con una sonrisa a su destino, aquél en quién más fuerte sube *el empuje al actuar*. El *obrar*, el *hacer*, cobra en su mano la más alta significación: la de tarea. En ellas, todo el paisaje de lo que es queda sometido a la virtualidad de una permanente transformación, consagrado a la

voluntad de esa conversión, de esa verdadera *fabricación de lo que llega a ser* -tecné: al mismo tiempo arte y técnica- a la que, mediante el obrar, el hombre somete al mundo. Es esa virtualidad de sumisión de todo lo que es a la propia finalidad, virtualidad que se habría de realizar precisamente en el obrar, lo más misterioso de la naturaleza del hombre, lo que le impone una misión *desmesurada y enorme*, sin medida ni norma. Puesto que en esa transformación del mundo por virtud del *obrar*, de la *tecné*, el sentido del actuar del hombre se impone el conducir al mundo desde el cero de la pura indefinición plástica hasta el innúmero inapresable de la totalidad irreductible de lo que es, convirtiendo así su propia forma -una forma de finalidad- en Destino *universal*.

La diligencia en el afrontar la tarea -otorgar a todo su obrar un sentido tal que *merezca* convertirse en destino de todo lo que es- es lo que distingue al héroe. Llamemos a esta virtud por su nombre: *voluntad de poder*, voluntad de ser destino afrontando el gran desafío -que se abre en el abismo de la indeterminación, pues la seña del *poder* no es sino la contrafigura de la *libertad*, como ella terriblemente difíciles de soportar- no sólo de la propia ausencia de sentido -anterior a la determinación dada por el actuar-, sino de la capacidad para *querer* que la forma surgida de esa decisión se transforme también en *destino* del mundo.

Ahí el héroe se encuentra con el que joven abandona el mundo: "durar no va con él".

"Su aurora es *existir*: constantemente se quita de en medio y entra en la *cambiada* constelación de su continuo peligro". Ser, para él, es ser en transformación, simultaneidad de lo que es con lo que ha sido o será: convivencia de vida y muerte.

Habitante pleno de la indeterminación, de lo inacabado, de lo que permanentemente es *dejando de ser*, viviendo siempre el peligro de su enorme abismo, el héroe "puede y elige". Y la forma que su elección adquiere se convierte sólo en sentido porque, al mismo tiempo, es *querida*, con la fuerza de ese existir más potente que habita, en su efimeridad, toda la extensión de lo que ha sido y será como la representación de, exclusivamente, la propia voluntad, como el *destino* de lo que es.

vii.

Elegía del orgullo: "el estar aquí es magnífico, glorioso".

Cantémoslo, pues.

Aun cuando sólo fuera por la desmesura del encargo que pesa sobre él, el existir del hombre merecería todo mérito, toda loa. El construir el mundo, el conferirle sentido, el transformarle a imagen del propio destino *querido*, es misión de tan portentosa envergadura que su sola atribución nos dignifica y eleva a una posición heroica de por sí, tanto que su lugar no sólo representa dificultad de ser acometido, sino incluso de ser cantado, alabado con una voz para la que, por su altura, *el aliento fallaría*.

Que el canto al ángel no sea así súplica o solicitud, sino la expresión espontánea y pura de una alcanzada *emancipación*, la epopeya heroica de una apropiación de destino, el

poema rodeado de silencio que, escribiéndose desde "el puro día afirmativo", se eleva, en un "fervor de fuerzas desplegadas, hasta las más altas noches, sabiendo sin fin de todas las estrellas de la tierra". Pues esa sabiduría absoluta nos pertenece a todos, nos ha habitado a todos durante algún tiempo -"algo entre dos momentos apenas medible con los nombres del tiempo"- como un estallar en nosotros el "todo: las venas llenas de existencia".

Y sólo ocurre que olvidamos demasiado fácilmente, "que no retenemos aquello que el vecino ni nos confirma ni envidia", que queremos elevar ese saber *en lo visible*. Siendo así que "la más visible dicha sólo se nos da a reconocer si nosotros la transformamos dentro". Toda nuestra vida pasa a ese lugar "en transmutación", lo externo disminuye y se disipa. He aquí, por tanto, nuestro error radical, lo que convierte un destino que apuntaría a la gloria heroica que nos correspondería como auténticos *artífices* de todo lo que es, en mera condena: la ignorancia, o el olvido, de que el pensamiento es nuestro territorio, nuestro poder, el espacio desde el que nos es dado acometer la violencia de la tarea, el desgarro en que consiste nuestro existir.

Instalémonos en él, cantemos su merecida gloria. Reconozcamos su rastro, observemos su huella como *estructura inventada perteneciente por entero a la índole del pensamiento* en todo lo que es. El mundo es su producto. El *Espíritu del Tiempo* se configura también como "una acumulación de fuerzas cuyo tenso impulso, sin forma, lo obtiene todo de él". En su curso, el pensamiento se *derrocha* con una generosidad tan magnífica, tan espléndida, que sólo es propia de una humildad sobrenatural, que no le atribuimos. Toda su obra es negada tan pronto como acabada, ninguno de sus *templos* colma la potencia de su aspiración, satisface la desmesura de su anhelo. Así, se arroja siempre ciegamente a un más allá imposible, levantándose a cada instante de la genuflexión, ante su propio trabajo, a la que un momento antes se entregara.

Y en ese infatigable ser la pura tensión de un impulso sacrifica también el resonar de un orgullo congelado, suspensa por un instante la tarea. En "cada sordo giro del mundo, nos deja desheredados", huérfanos de un pasado que ya no nos pertenece y sólo anhelantes de un porvenir que todavía nos corresponde inventar. Cómo no habría el poeta de cantarnos: que no nos confunda esa orfandad, que se cante el justo orgullo de "la forma aún reconocida, reforzando en nosotros su conservación".

Y convoquemos ufanos al ángel para que él mida la grandiosidad de nuestra tarea, cercana al *milagro*. Lo que nosotros construimos se "irguió en medio del destino, de lo aniquilador, en medio del no saber a dónde ir, como existente, e inclinó hacia sí las estrellas de los cielos asegurados".

¿Acaso no tenemos derecho a gritarle, desafiantes: "asómbrate ángel"? Torre, Catedral, la esfinge, la música, ... ¿no es todo ello grande, "grande, incluso a tu lado"?

Y, en todo caso, *eso somos*.

Ese tenso impulso que habita y llena de fuerzas todas esas figuras, esa *estructura de la índole del pensamiento* que como una voluntad de destino articula, por obra de nuestra mano en cuanto ella prolonga la virtualidad del pensamiento, el mundo. Cultura, sí: eso somos.

Y cuando te convocamos, ángel, sabemos que no vendrás. También porque nuestra llamada está así preñada de un "¡adelante!: y contra corriente tan fuerte tu no puedes avanzar".

"Allá arriba, oh inasible"

Sólo nosotros tenemos un mundo permanentemente por construir, por articular merced a nuestra palabra y a la mano que la ejecuta. Y eso es misión, ángel: ¿no nos la has envidiado a veces, acaso -desde el tedio de tu pulcro cielo?

viii.

Modos de la visión, esquemas de la mirada. Para la criatura, transparencia perfecta a lo Abierto, continuidad ininterrumpida con lo que es -a cada momento, viniendo a ser. Por el contrario, en nosotros, opacidad, ceguera, inversión. Nuestros ojos, "vueltos del revés, como trampas".

Para la criatura, mirada, sin la muerte, que se abalanza sólo hacia adelante, al ritmo de lo eterno, como un río que nunca refluyera. Para nosotros, sólo el *mundo* -nuestra obra, al fin y al cabo- y nunca el "no-lugar sin No", la atopía sin determinación del puro espacio por delante.

Para la criatura, ser "infinito, libre y sin mirada", ver todo y verse en todo, donde nosotros vemos porvenir. Así se decreta nuestro irremisible destino, como un estar enfrente, espectadores, vueltos "a lo creado viendo en ello sólo el reflejo de lo libre" mezclado con nuestra sombra.

Dicha de la criatura, "nunca abandonado el seno que la hizo". Pero nosotros, meros espectadores, vueltos a la contemplación de un todo que nos excluye, abrumados bajo el peso de una *gran melancolía*: la memoria, "como si eso a lo que tendemos alguna vez antes ya hubiera estado cerca".

Y, ¿quién? "¿Quién nos volvió así al revés, para que siempre, por más que hagamos, tengamos siempre el gesto del que se marcha?"

¿Será memoria, lenguaje entrometido en la mirada?

"Así vivimos, siempre en despedida".

ix.

"Nosotros, los más efímeros". Como a todo lo que es, también a nosotros nos es *irrevocable* el ser *terrestres*, el habitar la tierra. Pero *"una sola vez"*. Y, en nosotros, esta irrepetibilidad duele, desgarra, se manifiesta contradictoria con la naturaleza -pero sobre todo

con la *expresión*- de nuestro anhelo. Recordad el canto nietzscheano: "*Todo dolor dice: pasa/ mas todo placer quiere eternidad/ quiere profunda, profunda eternidad*".

Querer repetición. Eterno retorno. Máxima de tan refulgente intensidad propia que su sola enunciación vale como fundamento del más implacable programa ético/estético: "obra de tal forma que cada uno de tus actos desee, requiera, exija, su infinita repetición". Y esto significa: *anhele destino*. O, si se prefiere, *sentido*. No otra cosa es *sentido* o *destino*, para una acto cualquiera, que irrevocable *compulsión de repetición*. Efecto de resonancia, eco de la propia forma que palpita en su interior, proyectándose en diferido sobre la intangible virtualidad de su porvenir. Seguir siendo, repetirse.

Esto quiere todo. O, al menos, como queriéndolo se aparece todo a nuestro pensamiento. Así, también, nosotros mismos. ¿Naturaleza de lo que es, o naturaleza del pensamiento? Sin duda, se dirá, lo segundo. Pero, tal vez, esa convicción materialista descuida entender que la naturaleza del pensamiento es, precisamente, la forma en que todo lo que es *exhala su anhelo de repetición* -o si se quiere, de *destino*, de *sentido*. No otra cosa que el *efecto de eco* proyectado como anhelo de repetición, de seguir siendo, de las cosas mismas, *es el pensamiento*. Digamos, el "efecto inercial" del ser.

Así, *todo piensa*.

Sólo que desde la carencia absoluta de los instrumentos para *consumar la fijación, el registro, de ese efecto*. Utilidad exclusiva, y no efectiva al ciento por cien, de *la palabra, de la escritura*. Instrumento de consumación -en algún punto, fallida- del pensamiento. Como tal, *hueco en el ser*. La falla en que, precisamente por su in-entidad, por ser el único lugar en el paisaje de lo que "es" que no se da como *lleno de ser*, puede acontecer ese *efecto de eco* de las cosas que activa el pensamiento.

De esa forma, es la posesión de la palabra la que determina lo específico del existir del hombre, su lugar en el mundo. Y establece su *misión*, el requerimiento y la solicitación que las cosas arrojan al rostro parlante. "Nómbranos": expresa la intimidad de nuestro secreto anhelo de eterno retorno, de ser profundamente eternas, siempre.

Todo esto es misión. "Estamos aquí para *decir*". Para *decir* con esa impecable pureza que acertaría a expresar "lo que ni las cosas mismas en su absoluta intimidad *pensaron ser*".

Aquí, en definitiva, *es el tiempo de lo decible*. Y esa es nuestra tarea. Que nadie pretenda asomarse al ángel para contarle -donde él es maestro, no seríamos más que ingenuos principiantes-lo *indecible*. Ese es su territorio, el propio de su *saber* -no del nuestro.

Esta, en cambio, es tu misión, hombre, poeta: "Dile las cosas. Muéstrale con qué inocencia *se deciden a la forma*". Esta es tu tarea, arte.

Ellas, "*que viven de evasión, fugaces, confían en nosotros,* los más fugaces". ¿Tendrían en nuestra palabra *su* -y aún: la nuestra, dónde se encontraría- salvación? Al menos, cumplirían un anhelo. *Transmutación en lo invisible, voluntad a la que, con astucias,*

la Tierra, nos consagra. Revelación de lo que la forma, en su trasparencia, en su absoluta *visibilidad*, no consigue enunciar.

¿Su anhelo?

¿Será que el *devenir* no es *inocente* -sino que *quiere*?

x.

¿Qué es el ángel?

Un escalofrío. Un estado de conciencia, un régimen del pensamiento, una eficacia de la escritura, un ritmo del respirar, una velocidad de la mirada, un recorrido ralentizado de la palabra antes de alcanzar el mundo.

Una pre-sencia que se pre-siente. Una mirada invisible que te observa, desde la espalda, rozándote el hombro, tocándote con inesperado plús de energía, de lucidez, que no te pertenecen, que escapan a la mera lógica de tu hábito, al potencial estructural de tu memoria, a la fuerza antientrópica que tus gimnasias te entregan como propia.

La tarea del arte, el nombre que damos al estado de entusiasmo perplejo que nos asalta cuando accedemos a la intuición fulgurante de un saber de contornos difusos, no marcesible en la enumeración desplegada de una secuencia, por más que fuera ilimitada, de enunciados. Algo que al mismo tiempo se refiere, entonces, al saber y a un estado de afección, a una alegría, a una conmoción instantánea e inapresable que puede traducir una sensación física bien patente: una descarga, un impulso de gesto, una sensación electrizada.

Un bucle súbito en el que el pensamiento se sorprende a sí mismo percibiendo simultáneamente la insuficiencia de la forma que, en el lenguaje, se otorga como apelación efectiva sobre su exterioridad; y, por contrafigura, la virtualidad de un saber que le trasciende en el conocimiento de esa insuficiencia. De esa forma, una especie de apelación hacia su "fuera de sí", hacia su éxtasis.

El ángel es la forma de entrar el pensamiento en su éxtasis.

Ahí, el pensamiento que habitara al ángel extraviaría su centro de gravitación, la atadura a sí mismo, sería llevado en arrebato hacia su exterior, abandonado y exiliado del lugar y los tránsitos sobre los que posee dominio.

¿Cómo no cantarle "júbilo y alabanza" ahora, allí donde es concorde? ¿Cómo no rendirle homenaje, debiéndole todo mayor brillo del rostro fluyente, toda la dulzura del llorar secreto? ¿Cómo no honrarle su proximidad, guía única en el ascenso a la "montaña del Dolor Prístino", a la conciencia de la equivalencia de vida y muerte, iluminada de "fulgor lunar" y asombrada ante la silenciosa Esfinge que "para siempre, callando, ha puesto el rostro de los hombres en la balanza de las estrellas"?

Ultima canción para nuestro ángel: -la que el más perfecto autómata, el gran replicante de Blade Runner, nuestro insuperable simulador, entona cuando toda su febril

persecución de la develación del *sentido* se estrella contra la inminencia fatal del irrevocable final:

"*Yo he visto cosas que vosotros no creeríais.*

He visto atacar naves en llamas más allá de Orión.

He visto rayos C brillar en la oscuridad, cerca de la puerta de Tanhauser.

Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia.

Es hora de morir".

Y todos los momentos, y todo lo que todos hemos visto y ha ocurrido ante nosotros, únicamente, y todo lo otro, lo que nosotros no hemos presenciado, todo por igual, todo, se perderá igualmente en el tiempo, sin rastro, sin significado, como lágrima en la lluvia.

Como esa "lluvia que cae, en primavera, sobre el oscuro reino terrestre.

Y nosotros, que pensamos una dicha creciente, sentiríamos la emoción que casi nos trastorna cuando cae algo feliz".

NEO BARROCO: UN VIENTO SIN NORTE. (EPÍLOGO)

"Un viento sin norte". Seguramente, es difícil encontrar mejor definición del Barroco que la metáfora acuñada por Eugenio D'Ors. Lo barroco puede reconocerse, en efecto, como un arremolinarse de la forma que ha extraviado su dirección, su sentido -pero que, pese a ello, flota en un pulso violento, surgido de su mismo interior, sobre el que se despliega en una especie de torbellino centrífugo.

Cabe entonces decir que el problema entero del barroco habita *complicado* en el de la *representación* -a partir de la certeza de que, *Gran Teatro del Mundo*, no hay otra cosa que ella. A partir de la certidumbre de que la representación se consuma enteramente, sin escena "otra" que le otorgue fundamento o efecto, en la cadencia dúctil de la superficie del signo -y en su potencia de, eso sí, virtualmente infinitos encadenamientos.

Casi paradójicamente, esa certeza hace que del barroco importe menos la *forma* que la puesta en evidencia de su plasticidad inagotada. Toda forma es revocable, prolongable: y, por lo mismo, insuficiente, incierta. Lo que de verdad importa entonces, en una economía barroca de la representación, es la *estrategia*, el procedimiento enunciativo -no lo que se dice, ni siquiera el cómo se hace: sino su eficacia *paratáctica* para, al tiempo que se enuncia, hacer aflorar la evidencia de que algo en ello queda siempre insuficientemente dicho.

Así, las razones para hablar de *Neo Barroco* se multiplican en una época anegada en la incertidumbre del *qué* que le correspondería enunciar, en una época ya sólo segura de la dificultad que para hacerlo le concierne.

Acierta por ello Omar Calabrese al hacer su diagnóstico epocal (*La era neobarroca*) en clave de complejidad y disipación. Una industria de la conciencia saturada, sometida a un régimen de febril opulencia comunicacional, determina un universo semiótico barroco. Y globalmente, un entorno de autoconciencia perfilado por el entrechocar caótico de una infinidad dispersa de secuencias discursivas fragmentarias sólo puede ser comprendido en términos de inestabilidad, de multidimensionalidad, de no totalidad -o de totalidad problemática, paradojal, barroca, en última instancia. Máxime cuando tal entorno de autoconciencia ha extraviado su horizonte de proyectualidad en el desarrollo temporal, en la Historia como teatro de realizaciones virtuales, espacializando el filo efímero de su actualidad presente, rabiosamente cegado.

Sin aspirar a la ambiciosa mirada telescópica que levanta tan grandilocuente -cuando no apocalíptico- diagnóstico sobre la condición actual de lo cultural y la problematicidad de la gestión macroeconómica de su industria, pretendemos aquí sólo situar el umbral de un

simple problema de crítica del arte, que podría enunciarse en dos sencillas preguntas. Primera: ¿cabe caracterizar alguna parte de la creación artística más reciente como *neobarroca*? Y segunda: ¿en qué sentido debería esta producción interpretarse?

A la primera no cabe otra respuesta que una rotundamente afirmativa. Incluso sin abrir el catálogo, parece obvio que en todos los campos de la creación sobreviene una avalancha de producciones que, formalmente, están pidiendo ser reconocidas como *neobarrocas*, de Peter Greenaway a Niek Kemps o Ludger Gerdes, de Michael Nyman a Jeff Koons o Lili Durjourie -para no hacer referencia a la fervorosa multiplicación reciente de trabajos ensayísticos empeñados en la elucidación más seria y abstracta de, en su abertura, la *question baroque*: de Gilles Deleuze a Cristine Buci-Glucksman, de Guy Scarpetta a Massimo Cacciari.

Señalado ello, importa hacer una acotación urgente. Como tal, cualquier insistencia en la relación extensional de realizaciones caracterizables como *neobarrocas* sólo apunta, por entropía, al reconocimiento tendencial de un nuevo *ismo* -de una nueva *moda*. Y tal cosa, en relación con el Neo Barroco, está muy lejos de interesarnos -de tal modo que aproximaciones a la filigrana barroca tan simplonas y oportunistas como la de Christian Leigh no puedan ser tomadas en serio. Puesto que si tiene sentido hablar de *neobarroco*, ello es con referencia básicamente -y ya estamos respondiendo a nuestra segunda cuestión- al posicionamiento contrapuntístico, radicalmente *crítico*, que ante el establecimiento de un "orden del discurso" reconocible como propio le cabe a nuestra época adoptar: con referencia a la generalización implícita de una economía de la representación específica. Determinada, precisamente, por la desconfianza en su eficacia, en la clausurabilidad de su *teatro*, estructurado a partir de una única certidumbre: la de la impotencia de cualquier discurso o forma para enunciar un *saber* acabado del mundo.

Tal es, en efecto, el *dictum* paradojal implícito a toda esa nueva creación que reputamos *neo barroca*: el de su certidumbre en la *amarga* impotencia de la forma, de la cultura, para enunciar la "verdad del claroscuro de la vida" -al tenerse a sí misma enfrente, como mediación irresuelta e insoluble. Certidumbre, por tanto, de la condena de toda producción a un cumplimiento insuficiente de destino, de vocación -y de, en última instancia, sentido. Y generalización consiguiente de una conciencia diáfana -y sin duda doliente: no hay barroco sin ella- del cumplido exilio de la forma a un *guetto* en el que no le queda sino la expresión contradictoria de, simultáneamente, su ansia de absoluto y su conciencia de condena al fragmento, a la parte, o como mucho al enunciado autoconsciente de su incapacidad para emitir sentencia desalienatoria sobre el precipitado secular -la *Kultur*- desde el que se eleva.

Certidumbre que, así, asume un rostro bifronte, como el que se pretendía Walter Benjamin invocando el vuelo del *ángel nuevo* y que se otorga, como él, un doble eje de visión. Por un lado abierto *visionariamente*, en el éxtasis triste de la melancolía, a la revelación de la objetividad vana del mundo, aprehendida en una percepción única, panorámica, como en un relámpago que devela su *eternidad fugaz* -de hecho, la nuestra. Y

por el otro se abandona a la evidencia cumplida de su condición quebrada, asumiéndose condenado a la contemplación *micrológica* del interminable depositarse de "fragmento sobre fragmento, ruina sobre ruina" que es, para nosotros y todo lo nuestro, inexorable destino.

Rostro y visión duplicados -en una coronación *posthistoricista* y *postracionalista* que ha aprendido a oponer a la vocación edificante de la *theoria* el reconocimiento de su insuficiencia- que ineluctablemente nos obligan a la *forma* abierta, "bifurcada", de empleo del discurso: la alegórica -pues sólo ella es capaz de retener ese paradojal claroscuro. Forma que podemos conceptualizar, partiendo remotamente de la teorización de Benjamin en su ensayo sobre el *Drama Barroco*, como "aquella que acierta a expresar autoconciencia de la *excentricidad* del sentido que en ella toma lugar, es *producido*".

Será siempre, por tanto, un uso *paratáctico* del discurso el que consienta esa expresión: de manera que al hablar de un empleo alegórico de la enunciación se hace preciso concebirla como operativo *estratégico* -capaz de hacer o decir "algo otro" que lo que hace o dice: "algo otro" cuya inteligencia acabada, sin duda, corre de la cuenta del receptor (de manera que toda estrategia enunciativa alegórica se vería condenada al fracaso al margen de una *estética de la recepción*).

Tal uso paratáctico ha de confiar a la *interrupción* del discurso su voluntad estratégica: pues no hay, en efecto, *alegoría* allí donde no hay corte, fragmentación, en tanto sólo en él ocurre desvío de la significancia. De ahí que, por sí mismo, un recargamiento de la superficie enunciativa no constituya necesariamente barroquismo: son sólo las fracturas del curso significante las que articulan la virtual emergencia de un sentido "otro"; es en las grietas y "cesuras" del enunciado donde se asienta la posibilidad de lo alegórico -y, por tanto, de todo *efecto barroco*.

Eso es lo que ocurre, por entrar a citar una serie de casos que nos permitan desarrollar una mínima tipología, en el trabajo de Rodney Graham. Sus *adendas* a ciertos textos narrativos o ensayísticos anteriores -como los de Poe o Melville- o sus intercalaciones de, por ejemplo, libros de Sigmund Freud en las escansiones de las esculturas de Donald Judd suponen territorializaciones de, precisamente, tales "cesuras" e incompleciones enunciativas. Hasta tal punto esto es así que bien podríamos proponer su trabajo como el paradigma mismo de la estrategia alegórica neobarroca.

La profusión con que en los nuevos lenguajes se interponen dispositivos ópticos que desvían o trastornan la percepción del objeto cumple exactamente esa misma función de interrupción enunciativa: teniendo además como efecto -cuando el dispositivo introducido es uno de reflexión, explícita o atenuada- el del barrido de la discontinuidad que distancia representación de realidad, desplazadas ambas, en todo caso, a un orden de pura *visualidad*. En el barroco, realidad y representación se invaden mutuamente, cayendo en una indistinción en que la vida del sueño y el sueño de la vida se reconocen a los lados de una membrana rota, desvanecida, resuelta en un puro pliegue que reenvía exterior a interior e interior a exterior.

La obra de Niek Kemps o las *Camaras Oscuras* del mismo Rodney Graham podrían ser aquí, todavía, excelentes ejemplos.

A través de ellas, de cualquier manera, nos acercamos a uno de los límites de estas estrategias alegóricas inductoras de lo que llamamos un *efecto neobarroco*, límite que establecería su tentación arquitectónica. La tensión hacia ese límite se justifica por cuanto sería su campo el que mejor permitiría *escenificar*, espacializando, la quiebra de esa discontinuidad y reenvío de interior a exterior y viceversa -por citar un ejemplo también aquí, el de Reinhard Mucha: explícitamente en *El problema fondo-figura en la arquitectura barroca*. O, mejor aún, el de toda esa serie de "proyectos" -la misma noción de "instalación" tal y como se desarrolla en los últimos años sufre de esta tensión hacia la arquitectura como forma virtual, aunque *light*, de *Gesamkunstwerk*- programáticamente concebidos con la intención de *teatralizar* la *interrupción* realidad-representación: como, por citar aquí también un par de ejemplos, el *Pabellón de los Niños*, de Jeff Wall y Dan Graham o la exposición *TeatroJardín Bestiarium* desarrollada por Chris Dercon a partir de una idea de Rüdiger Schöttle.

El límite opuesto a éste definido por la forma arquitectónica lo constituye, seguramente, la *escritural* y es la tensión hacia ella la que determina el modo estratégico de su aparición en la creación más reciente. Se comprende muy mal, en todo caso, esa presencia de formas textuales entre otras icónicas cuando se intenta analizarla desde parámetros *conceptuales*: ya en términos de "desmaterialización" de la obra, ya en términos de "proposiciones analíticas" o forma lingüística del arte como filosofía -o trabajo tautológico de "esclarecimiento" del significado del arte. La aparición -siempre interruptora: lo que por sí sólo es indiciario de su significación alegórica- de la forma escritural en los nuevos lenguajes tiene, al contrario, mucho más que ver con la forma en que aparece tradicionalmente en el barroco, en filacterias, virginales, leyendas, etc. Una forma *emblematizada*, en que lo escritural y la imagen se entrecruzan y equivalen, se homologan y anulan -hasta constituir lo que Paul de Man llamaba, precisamente, *alegorías de la radical ilegibilidad*. Así, los mejores ejemplos de esta *neobarroca* aproximación estratégica al borde *escritural* lo constituyen aquellos en que la aparición del texto se da *deconstruida*, reducida a un mero valor de *gramma*, de puro trazo pre-legible -como los trabajos escriturales de Ken Lum, por citar nuevamente algún ejemplo.

Cae fuera de nuestra pretensión ofrecer aquí una tipología exhaustiva de las estrategias alegóricas que en los nuevos lenguajes determinan la aparición de lo que hemos llamado un *efecto barroco*. No obstante, sí nos gustaría situar, tras haber propuesto como principio general el de la interrupción enunciativa y haber señalado sus dos casos límite -los que serían grados cero y uno de su semiótica- en la aproximación a las formas escritural y arquitectónica, la que resaltaríamos como su forma más depurada: la de la *suspensión* misma de la enunciación.

La interrupción enunciativa se ejecuta en ella dibujando la figura de un pliegue, volviéndose la escena sobre sí misma y autopresentándose como única efectiva enunciación. Lo presentado es el propio espacio de la representación, y su puesta en escena se resuelve merced a una estrategia reflexiva, cumpliéndose la figura de un bucle cortado. Las *Chambres* de Jan Vercruysse constituyen, seguramente, el mejor de los ejemplos que, entre las realizaciones de *efecto neobarroco*, pueden ofrecerse de ese orden de estrategias de suspensión de la enunciación, de enmudecimiento expresivo por el que el lugar de la representación es convertido, él mismo, en lo único *presentado*. En este tipo de estrategias de suspensión de la enunciación -por otra parte con una larga tradición en la sintaxis de las vanguardias, que atravesaría desde la página en blanco mallarmeana o el "último cuadro" malevitchiano hasta el *specific object* de Judd- el rizo barroco se cierra sobre sí, resolviéndose no en saturación o recargamiento de la forma sino en enmudecimiento, en un característico silenciamiento desde el que lo alegorizado es la misma *condición alegórica* del lugar de la enunciación. Allí donde la enunciación no es resuelta en determinación, la apertura misma del espacio de la representación es "hecha pública", dicha. Jugándose en ello su perfil barroco, en una solución más conceptista que conceptual -y, desde luego, mucho más que culterana.

Mas interrumpamos también nosotros, llegados aquí, el decir. Como se habrá hecho evidente, hemos desechado poner sobre el tapete nombres u obras nuevas, poco conocidas: la causa de ello es que insistimos en resistirnos a que por "neobarroco" acabe por entenderse -sin duda es lo que la estructura mercantil de la industria artística requiere: pero no tiene por qué ser lo que nos interese en tanto enunciadores de un discurso crítico- una nueva tendencia o un nuevo *ismo*.

Antes bien, hablando de *neobarroco* no hemos pretendido sino señalar una constelación de estrategias enunciativas que *continúa poniendo* en escena el contraluz de una incertidumbre. Haciendo constar que la *cuestión barroca*, en su intermitencia transhistórica, atemporal, sigue hoy *reabierta*. Y aún, todavía y por siempre, *inclausurable*: por ser ella, en última instancia, la de nuestro más glorioso e ineluctable destino al fracaso en la -no por ello menos preciosa- tarea de la cultura, del *saber*.

Esa flagrante e impenitente vanidad de vanidades -fiera e invariablemente arrastrada por un viento sin norte.

Ilustraciones propuestas para incluir en la publicación original impresa

Robert Gober, *Urinal,* 1984.
Marcel Duchamp, *The,* 1915
(o *A bruit secret*, 1916).
Donald Judd, *Pulver on alumminium*, 1985.
Rodney Graham, *Jokes,* 1988.
(o *Landor's Cottage (model),* 1986).
Jeff Koons, *Nuevas Hoover,* 1986.
Robert Gober, *Installation: I.C.A., Boston,* 1988.
Reinhard Mucha. *El problema fondo-figura en la arquitectura barroca (la tumba es sólo para ti)*, 1985.
Andy Warhol, *Performance en la Discoteca Area,* 1985.
Jenny Holzer, *Inflammatory Essays,* 1979.
Jiri G.Dokoupil, *Madonnas en éxtasis,* 1987.
Jeff Koons, Anuncio en Art in America, 1988.
Jan Vercruysse, *Autoretrato,* 1983.
Cabrita Reis, *La casa de la pobreza,* 1989.
Niek Kemps, *La foret est un etat d'ame,* 1985.
Dan Graham, Jeff Wall, *El Pabellón de los Niños,* 1989.
Juan Muñoz, *Tierra Baldía en Fontevraud,* 1987.
Federico Guzmán, *Psicoprovincia,* 1989.
Maldonado, *Ventana,* Carbón y barniz sobre lienzo, 1990.